

中图分类号：J0　　密级：公开

UDC：75　　学校代码：10082

河北科技大学

HEBEI UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY

硕士学位论文

唐代金银器上的人物图像研究

论 文 作 者：王　巍

指 导 教 师：郑以墨　副教授

副指导教师：

申请学位类别：艺术学硕士

学科、领域：美术学

所 在 单 位：艺术学院

答 辩 日 期：2018年6月

Classified Index：J0 Secrecy Rate：Publicized

UDC：75 University Code：10082

Hebei University of Science and Technology

Dissertation for the Master Degree

The Study of The Figure Images on the Gold and Silver Devices of the Tang Dynasty

Candidate： Wang Wei

Supervisor: Zheng Yimo

Associate Supervisor：

Academic Degree Applied for： Master of Art

Speciality： Fine Arts

Employer： Academic of Art

Date of Oral Examination: June, 2018

河北科技大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品或成果。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：王鑫　　　　指导教师签名：郑心墨

2018年6月13日　　　　2018年6月13日

河北科技大学学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权河北科技大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

□保密，在___年解密后适用本授权书。

本学位论文属于

☑不保密。

（请在以上方框内打“√”）

学位论文作者签名：王鑫　　　　指导教师签名：郑心墨

2018年6月13日　　　　2018年6月13日

摘　要

唐代金银器上的图像种类繁多，大体分为人物、动物、植物三大类，其中也不乏几类图像的组合，但以装饰有人物图像的金银器最为典型。人物图像主要分为狩猎图像、伎乐图像、童子图像、人物故事图像等四大类型。文章将对这些不同类型人物图像的形式风格进行深入分析，并在此基础上阐释图像所反应的社会文化内涵，及其与当时人物画的关系。其中，对狩猎图像的研究则主要是从人物形态、动物动态、背景纹饰的粉本流传与创新等方面进行分析，同时也对画面的分割方式进行探究；对伎乐图像的研究涉及人物造型的来源、主体人物的塑造方式及其与花草背景的关系，还进一步探讨了图像与佛教“散花”观念、器形与伎乐图像、图像与观看角度等方面的问题；对童子图像的研究主要从童子与妇女、莲花、猧等组合图像的来源与构图方式进行研究；对人物故事图像的研究则更多关注图像内容的考证、人物的姿态与构图的分析。此外，将伎乐图像与“吴家样”、仕女图像与仕女画、人物故事图像与《高逸图》等名家名样进行对比，分析其中的联系；并对人物图像传达的唐代礼仪、娱乐、文化交融、教化、外交等社会意义进行解读。

关键词　唐代金银器；粉本；器形；观看角度；唐代人物画

Abstract

The pictures on the gold and silver wares produced in Tang Dynasty are of multiple types and can be roughly categorized into the types of humans, animals and plants. Some of them have the pictures of the three types put together, but the most particular type of such wares are those with the image of humans on them. The pictures of human figures involve four subtypes, namely, those about hunting scenes, dancing, children, and stories featured with human figures. This article analyzes in detail the styles of the human figures in terms of their forms to explore the sociocultural implications of those images and their relationship with the figure painting in Tang Dynasty. In view of the above problems, the author classifies the human figures on the gold and silver wares of the Tang Dynasty. Each kind of image is decorated with animals or plants, which brings different visual perception to the viewer. According to each subject were analyzed from different aspects, Firstly, the study on the hunting image is mainly analyzed from the character, animal, dynamic background decoration powder the spread and other aspects of innovation, but also on the way to explore image segmentation; To study the musical images from the modeling source, highlight the main characters in a way, flowers background and Buddhism "Scattered flowers" and the relationship between shape and image, the musical images and the viewing angle of the relationship between research;The research of the boy image is based on the research of the meaning of the boy and the woman, the lotus, the dog and so on, and also explores the composition method of the boy's image in the gold and silver ware; Besides, this study also compared, respectively, the dancing pictures, the images of maids, and the stories with human figures with master pieces of Wu Jiayang, the pictures of maids, and the picture named Gaoyi Picture to analyze the relations among between each pair. It also interpreted the implied social meanings such as the etiquettes, entertainment, cultural integration, civilization and foreign relations in Tang Dynasty.

Key words Gold and silver wares of Tang Dynasty ; Preliminary Sketch; Shape of utensil; Viewing angle; Figure painting in the Tang Dynasty

目　录

第1章 绪 论

1.1 研究意义

金银器一直以来便是贵族生活的产物，体现着其爱好与趣味，唐代金银器中纹饰繁复，但每种纹饰都蕴含着唐人对社会、对生活的不同构想。目前发现的唐代金银器数量最多的三个窖藏分别是法门寺地宫窖藏、何家村窖藏、丁卯桥窖藏，这三个地点的金银器也一直被众多学者所讨论。其金银器都极为精美，不论是金银器的造型设计还是金银器上的纹饰都带有鲜明的唐代特色，从这些器物上我们便可窥见大唐王朝的兴盛繁荣。其中有一部分金银器是装饰有人物图像的，这一部分的金银器不仅在这三个地点有所发现，在其他墓葬中也有出土，甚至在国外的博物馆中也均有收藏。

通过对装饰有人物图像金银器的整理，发现这一部分金银器完全可以形成一个独立的系统，包括狩猎图、伎乐图、仕女图、人物故事图、童子图、佛教说法图等，但由于佛教纹饰已形成一个单独的体系，所以一些明显属于佛教题材的人物纹饰并不在本文的研究范围之内。金银器上的人物图像不仅有着多样的形式风格，还蕴含着丰富的社会文化内涵。因此，对唐代金银器人物图像的研究具有多方面的意义：

其一，从这些图像的形式、题材、来源、意义等方面进行研究，可以揭示其装饰缘由，以丰富现有的金银器纹饰研究；

其二，一般来讲，人物画大多以壁画、屏风、绢等为媒介，存在于二维空间之中，而金银器上的人物图像的载体则具有三维空间，观者可以360度全方位观赏，这正是对人物画在另一种媒介上发展的探究，对研究唐代人物画有一定的意义；

其三，有些金银器中的人物图像的定名与图像有一定出入，对这些图像进行重新考证，能够弥补之前研究的不足；

其四，对金银器人物图像的研究还会涉及卷轴画、墓葬壁画和佛教壁画等，它们在题材、形式方面均有相通之处，从中可以看到图像或图式在不同系统图像之间的交流与传递。

其五，金银器是人物图像的载体，两者构成一个统一的整体。因此本文的研究并未将人物图像剥离出来，而是关注图像与金银器的结合而产生的特殊创作方式和观看效果，这一研究方法对目前金银器的研究具有一定的推动作用。

1.2 研究现状

现今发现对唐代金银器上人物图像进行研究的文章大体分为以下几种类型：对人物图像的描述、对人物图像的分类、对图像的分期、对人物图像体现文化交流的

阐述、对图像及其反映唐代社会文化的考证等研究。

除此之外还有与人物图像相关的研究，其中包括：对动物图像的研究、对植物图像的研究、对金银器社会功能的研究、金银器与外来文化的研究、其他时期金银器人物图像的研究等。以下是对这些研究文献的整理归纳。

与金银器上的人物图像直接相关的研究有：

(1) 对人物图像的描述研究

许多学者仅对人物图像进行了简单的述说，如王增明的《聚焦唐代狩猎题材的器物（上、下）》中，对唐代铜镜、银杯、陶俑、壁画中的狩猎人物及狩猎场面均进行了描述。[1]王丽的《细说大唐狩猎图》中，对唐代出土的银杯、胡瓶、铜镜、丝织品等器物上的狩猎图进行了描绘。[2]贾嫚的《唐代长安乐舞图像编年与研究》中，同样包含对饰有伎乐图像金银器的刻画，把何家村出土的两件伎乐银杯上每个图像的人物、所持乐器都进行了剖析。[3]尚刚所著的《隋唐五代工艺美术史》中，对唐代的人物金银器也有进行述说，并指出前期主要是狩猎纹和伎乐纹，后期是童子纹。[4]傅芸子的著作 《正仓院考古记》中，有涉及到唐代狩猎纹银壶的图像信息及纹饰的简单介绍。[5]谭前学的《富丽堂皇中西合璧（上）、（下）——唐代金银器巡礼》[6]中，介绍了何家村、丁卯桥、法门寺等大型窖藏中出土的饰有人物图像的唐代金银器。此外，也有对单一器物上的人物图像进行描绘的，如韦川的《唐代金银器之珍品——“都管七个国”六瓣银盒》中，对“都管七个国”这件银盒上的人物图像进行了详细的描述与解读。[7]霍巍的《吐蕃系统金银器研究》中，对西藏拉萨大昭寺所藏吐蕃银壶上的单人弹琵琶图和醉酒图进行了概述。[8]

另外，相关研究中还涉及装饰有人物图像的唐代金银器的相关图片及线描图，并对这些器物配有简要说明。其中，张剑的《镇江博物馆馆藏唐代金银器综论》中涉及到唐代银鎏金婴戏图小银瓶的图片。[9]韩伟的《海内外唐代金银器萃编》[10]、杨

[1] 王增明. 聚焦唐代狩猎题材器物（上、下）. 东方收藏, 2012, 10: 52-55,71-74

[2] 王丽. 细说大唐狩猎图. 大众考古, 2015, 09: 48-54

[3] 贾嫚. 唐代长安乐舞图像编年与研究. [西安美术学院博士论文]. 西安: 西安美术学院, 2012

[4] 尚刚. 隋唐五代工艺美术史. 北京: 人民美术出版社, 2005

[5] 傅芸子. 正仓院考古记. 上海: 上海书画出版社, 2014

[6] 谭前学. 富丽堂皇中西合璧（上、下）——唐代金银器巡礼. 荣宝斋, 2010, 09: 28-37,26-37

[7] 韦川. 唐代金银器之珍品——“都管七个国”六瓣银盒. 收藏界, 2003, 07: 15-17

[8] 霍巍. 吐蕃系统金银器研究. 北京: 考古学报, 2009, 01: 89-128+159

[9] 张剑. 镇江博物馆馆藏唐代金银器综论. 文物鉴定与鉴赏, 2011, 12: 40-46

[10] 韩伟. 海内外唐代金银器萃编. 西安: 三秦出版社, 1989

伯运的《中国美术全集 45 金银玻璃珐琅器》[11]中，也均涉及部分关于人物图像金银器的图片。韩建武的《陕西出土的唐代金银器（上）（中）（下）》三篇文章中，有部分人物图像金银器的相关图片，并配有简要器物说明。[12]陕西历史博物馆编著的《花舞大唐春——何家村遗宝精粹》一书中，主要是对何家村出土器物的介绍，本文中饰有人物图像的金银器图片多出自此书，书中对人物图像的介绍颇为细致，包括对人物图像来源、寓意与发展的解读，每种器物还配有多角度的图片，且有线描图作为辅助，这对研究金银器的图像具有很大帮助。[13]陕西省考古研究院编著的《法门寺考古发掘报告》中包含两件鎏金人物画银香宝子的图片，且对其上的八幅人物图像进行了简单叙述，但未对图像定名进一步解说。[14]齐东方的《唐代金银器研究》中，有一章内容是对唐代金银器中装饰有人物纹的总结，还包含饰有人物图像金银器的线描图。[15]本文中大多金银器的相关图片均取自以上作品。

(2)　对人物图像的分类研究

由于唐代金银器上的人物图像种类繁多，所以对其进行分类研究是非常重要的，如谭前学先生的《大唐气象 盛世遗珍 唐代金银器的社会意义及其艺术特点》中，把金银器中出现的人物图像分为人物故事、现实生活、历史传说几种类型。[16]冉万里先生在《试论唐代北方金银器的发现及特征》中，把金银器中的人物分为狩猎者、乐伎、仕女、胡人等类型。[17]王丽的《唐代狩猎图案及狩猎俑的初步研究》中，根据画面布局、器物形制对金银器上的狩猎图分为：未分割的整体图像、以树木划分的图像、连续狩猎的图像、与其他图像相间分布的图像四种类型。[18]李婷婷的《唐代狩猎纹铜镜研究》根据狩猎图的布局、人物的数量把狩猎纹铜镜进行了分类，可以看出狩猎图中大体的人物动态、动物类型、狩猎方式等内容。[19]

(3)　对人物图像的分期研究

唐代装饰有人物图像的金银器的所在时代比较模糊，器物上也很少具有明确的

[11]　杨伯运. 中国美术全集 45 金银玻璃珐琅器. 北京: 文物出版社, 2006

[12]　韩建武. 陕西出土的唐代金银器（上）. 收藏家, 2002, 07: 26-33; 韩建武.陕西出土的唐代金银器（中）. 收藏家, 2002, 08: 14-19; 韩建武.陕西出土的唐代金银器（下）. 收藏家, 2002, 09: 5-12

[13]　陕西历史博物馆, 北京大学考古文博学院, 北京大学震旦古代文明研究中心. 花舞大唐春——何家村遗宝精粹. 北京: 文物出版社, 2003

[14]　陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告. 北京: 文物出版社, 2007

[15]　齐东方. 唐代金银器研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1999

[16]　谭前学. 大唐气象 盛世遗珍 唐代金银器的社会意义及其艺术特点. 文博, 2004, 02: 2-11

[17]　冉万里. 试论唐代北方金银器的发现及特征. 文博, 1997, 05: 56-60

[18]　王丽. 唐代狩猎图案及狩猎俑的初步研究. [西北大学硕士论文]. 西安: 西北大学, 2012

[19]　李婷婷. 唐代狩猎纹铜镜研究. [陕西师范大学硕士论文]. 西安: 陕西师范大学, 2013

纪年，所以对金银器上人物图像的分期研究格外重要，从图像的分期中可以探索其发展变化。但学者对金银器时代的划分多为概括性的年代区间，很少有确定其准确年代的。其中有对多种类型的金银器进行分期的，如赵琳在《唐代金银器造型与装饰的外来影响及本土化》中提到唐代前期金银器上流行的人物图像是反映帝王权贵现实生活题材的，而后期人物图像大多出自经史典籍或童子图像。[20]韩伟在《海内外唐代金银器萃编》中，对带有人物图像的金银器进行了时间上的划分，西安抚琴纹银盘应为武则天至唐宪宗时期的器物，春秋人物纹三足银壶、“都管七个国”银盒属于穆宗至哀帝时期的器物。[21]段鹏琦在《西安南郊何家村唐代金银器小议》中，对何家村出土的金银器根据纹饰的变化进行了分期研究，认为狩猎纹高足银杯应属于高宗至武则天时期，伎乐纹八棱金杯则更早一些。[22]也有王丽的《唐代狩猎图案及狩猎俑的初步研究》中，将装饰有狩猎图案的金银器从形式的相似性上分为：初步发展期（7 世纪初—7 世纪晚期）、繁荣发展期（8 世纪初—9 世纪初）及衰落期（9 世纪中期—10 世纪初）[23]。

(4) 人物图像所体现文化交流的研究

由于唐代对外交流频繁，所以金银器中的人物图像也会呈现外来风格。齐东方、张静在《唐代金银器皿与西方文化关系》中，根据唐代金银器上图像、器形特点，判断何家村出土的部分狩猎纹八瓣银杯是受萨珊文化的影响，而一些狩猎纹高足银杯则是受罗马—拜占庭风格的影响。[24]谭前学在《唐代金银器中的外来影响》中，讨论了唐代本土文化与外来文化相结合的人物纹金银器有狩猎纹高足银杯和仕女狩猎纹八瓣银杯，认为前者的造型属于东罗马，后者属于粟特，但两种银杯的人物图像都属于唐朝本土题材。[25]赵琳的《唐代金银器造型与装饰的外来影响及本土化》中也提到了何家村出土的伎乐纹金杯，认为伎乐纹八棱金杯中的伎乐形象与杯体造型体现了粟特文化。[26]申秦雁在《唐代金银器鉴赏系列之四：“胡风”舶来品，盛唐时尚》中对何家村出土的银带把杯和伎乐纹银杯中所呈现出的粟特文化也有提及，同时还探讨了唐代胡风文化盛行的原因。[27]齐东方的《唐代粟特式金银器研究——以金银带把杯为中心》中，通过对金杯上胡人头像的解读、金杯造型的比较，发现

[20] 赵琳. 唐代金银器造型与装饰的外来影响及本土化. 考古与文物, 2008, 02: 54-59

[21] 韩伟. 海内外唐代金银器萃编. 西安: 三秦出版社, 1989

[22] 段鹏琦. 西安南郊何家村唐代金银器小议. 考古, 1980, 11: 536-542+543

[23] 王丽. 唐代狩猎图案及狩猎俑的初步研究. [西北大学硕士论文]. 西安: 西北大学, 2012

[24] 齐东方, 张静. 唐代金银器皿与西方文化的关系. 考古学报, 1994, 04: 173-190

[25] 谭前学. 唐代金银器中的外来影响. 荣宝斋, 2006, 07: 26-35

[26] 赵琳. 唐代金银器造型与装饰的外来影响及本土化. 考古与文物, 2008, 02: 54-59

[27] 申秦雁. 唐代金银器鉴赏系列之四: “胡风”舶来品，盛唐时尚. 艺术市场, 2008, 11: 79-81

唐代人物图像金银器中受到了粟特文化的影响。[28]张景明的《北方草原地区发现的隋唐与西方风格的金银器》中也认为类似何家村带把杯这种带胡人头像指垫的设计是粟特文化的特色，伎乐纹八棱金杯中的伎乐图案的浮雕贴塑工艺也带有鲜明的粟特特点。[29]

也有学者提到装饰有人物图像的唐代金银器不仅体现了外来文化，还反映出儒家文化、道教文化等中原文化与西域文化的大融合。如王长启的《西安发现的一批唐代金银器》[30]、田路的《唐代北方金银器的艺术特色》[31]中，均提到何家村出土的狩猎纹银杯与鎏金伎乐纹八瓣银杯中反映出了多元文化的交流。李婷婷的《唐代狩猎纹铜镜研究》中，也有提到狩猎纹中所反映出的道教文化与西域文化。[32]孙葛的《唐代金银器折射出的历史信息》中，谈到唐代鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯中的仕女图与狩猎图的构成方式，是根据的粟特器物外壁和唐代的屏风画的结构形成的。[33]

还有学者从唐代的伎乐制度、社会经济状况等因素探讨金银器中人物图像所反映出的外来文化，如杨瑾的《唐代墓葬中的胡人伎乐形象与唐代乐籍制度》一文，针对陶俑、壁画、金银器中所出现的胡人乐舞图像，探究当时唐代的伎乐制度、社会经济状况、所受胡人乐舞影响因素等问题，其中还涉及对胡人乐伎的生存状态、经济来源、社会地位的研究。[34]

(5) 人物图像反映唐代社会文化的研究

唐代金银器中不同的人物图像折射出唐代不同的社会文化特色。如韩伟的《海内外唐代金银器萃编》中对金银器上的狩猎纹和伎乐纹进行了研究，认为是当时唐代贵族娱乐生活的写照。[35]孙静的《关于唐代金银器的研究》中也谈到金银器中的人物图像反映出了唐代的现实生活。[36]郑阳的《唐代儿童图像研究》中，对唐代墓葬壁画、丝织品、佛教壁画、陶俑、金银器中的儿童图像总结的非常详细，对出现的儿童嬉戏的场景进行了解读，给大家展现了儿童图像的中所反映出的唐代社会文化的气息。[37]武玮的《唐代金银器中的道教文化》中认为金银器中的高士吹箫、逸

[28] 齐东方. 唐代粟特式金银器研究——以金银带把杯为中心. 考古学报, 1998, 04: 153-170+265

[29] 张景明. 北方草原地区发现的隋唐与西方风格的金银器. 文物世界, 2012, 05: 7-14

[30] 王长启. 西安发现的一批唐代金银器. 文博, 2003, 01: 8-11

[31] 田路. 唐代北方金银器的艺术特色. 科教文汇, 2008, 02: 188

[32] 李婷婷. 唐代狩猎纹铜镜研究. [陕西师范大学硕士论文]. 西安: 陕西师范大学, 2013

[33] 孙葛. 唐代金银器折射出的历史信息. 美术观察, 2009, 06: 117

[34] 杨瑾. 唐代墓葬中的胡人伎乐形象与唐代的乐籍制度. 文博, 2016, 02: 44-52

[35] 韩伟. 海内外唐代金银器萃编. 三秦出版社, 1989

[36] 孙静. 关于唐代金银器的研究. 明日风尚, 2016, 04: 221

[37] 郑阳. 唐代儿童图像研究. [中央美术学院硕士论文]. 北京: 中央美术学院, 2010

士抚琴这类图像反映的是唐代的道教文化。[38]

(6) 对金银器人物图像内容的考证

金银器中有一“都管七国”银盒，其上所绘七国是部分学者研究的重点。尚民杰在《“都管七个国”银盒所涉两国考》中针对“都管七个国”银盒这件器物上的“七国”的进行了比较深入的考证。[39]梁晓强在《都管七个国六瓣银盒辩证》中也对“都管七个国”这件银盒所显示的国家进行了研究，其中对昆仑王国进行了较全面的剖析，认为这就是当时的中国。[40]

与人物图像间接相关的研究：

(1) 唐代金银器动物图像研究

唐代金银器上狩猎图像中有一部分动物图案，其中包括鹿、狮子、鸿雁等动物，所以对金银器中动物纹的研究也不可忽视。对鹿纹的研究的有王维坤的《试论日本正仓院珍藏的镀金鹿纹三足银盘》，文中对金银器中的鹿纹形象作出了深入了解，其中对鹿角的研究很有价值。[41]孙雅洁和吴卫的《中国传统动物纹样鹿纹形式语言探析》中对鹿纹的造型元素、组合形式、艺术特征等方面进行了探究，其中对鹿纹的寓意、出现在众多器物中的原因解说的比较详细。[42]李萍和张智燕在《中国传统鹿纹的演变及其吉祥寓意分析》中把历代鹿纹的演变过程做了叙述，对鹿纹的不同寓意同样进行了阐述。[43]对狮纹的研究有王丽梅的《唐代金银器中狮纹造型风格研究》，文中对金银器中的狮纹形象从狮子的寓意、造型、受外来文化的影响、受长足发展的原因等多方面进行了探究。[44]杨瑾的《唐武惠妃墓石椁纹饰中的外来元素初探》中提到了许多外来的动物纹饰，其中包括飞廉纹、狮子纹等，这些形象与金银器中的动物纹饰极为相似，应是运用的同一种底稿，其中对伎乐纹也有介绍，为研究金银器中的伎乐纹提供了帮助。[45]狩猎图中也常出现猎雁场景，对鸿雁纹的探索有蔡国生的《唐代金器鸿雁纹小碗》[46]、赖晓兰的《陶瓷上的“鸿雁”纹饰及其

---

[38] 武玮. 唐代金银器中的道教文化. 殷都学刊, 2006, 06: 103-106

[39] 尚民杰. “都管七个国”银盒所涉两国考. 文博, 2003, 03: 42-45+21

[40] 梁晓强. 都管七个国六瓣银盒辩证. 曲靖师范学院学报, 2010, 09: 81-87

[41] 王维坤. 试论日本正仓院珍藏的镀金鹿纹三足银盘. 考古与文物, 1996, 09: 16

[42] 孙雅洁,吴卫. 中国传统动物纹样鹿纹形式语言探析. 艺术百家, 2011, 08: 171-173+226

[43] 李萍, 张智燕. 中国传统鹿纹的演变及其吉祥寓意分析. 郑州轻工业学院学报, 2008, 04: 13-16

[44] 王丽梅. 唐代金银器中狮纹造型风格研究. 装饰, 2013, 04: 131-132

[45] 杨瑾. 唐武惠妃墓石椁纹饰中的外来元素初探. 四川文物, 2013, 06: 60-72

[46] 蔡国声. 唐代金器鸿雁纹小碗. 收藏界, 2006, 11: 156

文化、审美内涵研究》[47]，文章除对鸿雁纹进行解读之外，还对鸿雁纹的构图、造型、鸿雁纹的不同意象进行了诠释，同时对陶瓷纹饰的工艺也进行了介绍。

(2) 唐代金银器植物纹研究

唐代金银器上人物图像的背景纹饰有许多是植物纹样，那么对于植物纹的研究也是需要考察的重点。如陈妍言在《唐代金银器角隅纹样研究》中主要对金银器角隅上每种类型的植物纹饰分类研究，并对金银器的形制与角隅纹样的关系进行了详细述说。又在《探究植物纹在唐代金银器的角隅应用——以折枝纹为例》中对金银器中折枝纹的类型进行划分，从纹饰的题材、组织形式、形与饰的关系上进行探究。[48]刘婕的《唐代花鸟画研究》对金银器上花鸟图案的布局、背景纹饰的研究对研究金银器上的人物图像有非常重要的价值。[49]此外还有马未都的《野草芳菲红地锦——植物纹（上）》与《东枝憔悴西枝荣——植物纹（下）》[50]、秦丽芳和王芙亭的《唐代铜镜纹饰中的植物纹研究》[51]、韩燕雪和孙惠的《卷草纹——唐代传统植物纹探究》[52]、李鑫扬和王艳的《黄梅桃花植物纹图案研究》[53]等文章。

(3) 金银器社会功能研究

了解金银器在唐代社会生活中的功用，对解读金银器上的人物图像有很大帮助。乾生在《唐代金银器与唐代社会生活》一文中依据考古发掘出土金银器皿的用途，探究唐代金银器在唐代社会生活中的作用，发现由于受道教因素的影响，有许多炼制丹药的金银器具；由于进奉之风的原因，也有专门供奉贵族日常生活所用的器具。[54]谭前学在《大唐气象 盛世遗珍 唐代金银器的社会意义及其艺术特点》中，对唐代金银器社会功能的解读为我们研究金银器上人物图像出现的意义做了基础。[55]尚刚所著的《隋唐五代工艺美术史》中，也有对金银器进奉之风的研究，这同属于金

[47] 赖晓兰. 陶瓷上的“鸿雁”纹饰及其文化、审美内涵研究. 湖南省博物馆馆刊, 2015, 07: 441-455

[48] 陈妍言. 唐代金银器角隅纹样研究. [清华大学硕士论文]. 北京: 清华大学, 2007, 05；陈妍言. 探究植物纹在唐代金银器的角隅应用——以折枝纹为例. 美术大观, 2011, 07: 54-55

[49] 刘婕. 唐代花鸟画研究. 北京: 文化艺术出版社, 2013

[50] 马未都. 马未都谈瓷之纹 唯有多情往来客——人物纹（上）. 紫禁城, 2012, 05: 76-95；马未都. 马未都谈瓷之纹 天时人事日相催——人物纹（下）. 紫禁城, 2012, 06: 66-91

[51] 秦丽芳, 王芙亭. 唐代铜镜纹饰中的植物纹研究. 艺术科技, 2013, 11: 207

[52] 韩燕雪, 孙惠. 卷草纹——唐朝传统植物纹探究. 明日风尚, 2016, 03: 308

[53] 李鑫扬, 王艳. 黄梅挑花植物纹图案研究. 装饰, 2016, 04: 118-120

[54] 乾生. 唐代金银器与唐代社会生活. 华夏文化, 1995, 12: 3

[55] 谭前学. 大唐气象 盛世遗珍 唐代金银器的社会意义及其艺术特点. 文博, 2004, 02: 2-11

银器的社会功能。[56]谭前学的《金银器与唐代的进奉之风》中通过查阅史料对唐代进奉制度进行了深入研究，这为我们解读金银器上的人物图像提供了依据。[57]冉万里的《唐代金银器社会角色的文化诠释》中，对唐代金银器的社会作用方面作出了多种解读，其中包括金银器出土地点所反映出的政治、经济、文化格局，金银器在丝绸之路、对外交往中所作的贡献，金银器的奖励、赏赐作用，金银器所代表的身份等级的象征作用等。[58]程旭的《朝贡·贸易·战争·礼——何家村唐代金银器再解读》中解读了何家村金银器的社会意义。[59]

(4) 金银器与外来文化的研究

对金银器受外来文化影响的研究，与装饰有人物图像的金银器也有一定联系。黄慧、刘均建在《传统金银器中外来文化的本土化研究》中谈到唐代的高足杯、金花银盘、带把杯等器物造型，摩羯纹、立鸟纹、翼兽纹等纹饰，锤揲、凸纹装饰等工艺均受外来文化影响。[60]朱天舒在《唐代金银器与大唐气象》中也从工艺、器形、纹饰等方面探讨了唐代金银器所受东亚、中亚等地区的影响。[61]梅璐琳在《唐代金银器的美学阐释》中提到唐代金银器受到波斯、萨珊、粟特等国家的影响。[62]俞博在《唐代金银器》一文中对流传海外的唐代金银器进行了分期研究，并探讨了与外来文化的关系。[63]英国学者罗森·杰西卡在《唐朝银器装饰》中同样认为唐代银器的流行源于西方的影响。[64]日本学者桑山正进也提到过高足杯是从罗马传到中亚再传入中国的。

(5) 其他时期金银器人物图像的研究

前人的研究中有一部分是与金银器上的人物图像间接相关的研究，这为研究金银器中的人物图像提供了学术基础。王胜泽的《西夏佛教艺术中的童子形象》对卷轴画、佛教石窟壁画、陶器制品中的童子图像进行比较，其中一些童子图像与金银器中的童子图像有一定的相似性。[65]胡淼的《中国境内出土的西方金银器与金银币初探——兼谈早期中西文化交流》中谈到大同北魏城和大同北魏墓葬中均出土了一

[56] 尚刚. 隋唐五代工艺美术史. 北京: 人民美术出版社, 2005

[57] 谭前学. 金银器与唐代的进奉之风. 收藏界, 2006, 09: 104-105

[58] 冉万里. 唐代金银器社会角色的文化诠释. 西北大学学报,2009, 07: 52-58

[59] 程旭. 朝贡·贸易·战争·礼——何家村唐代金银器再解读. 文博, 2011, 01: 42-48

[60] 黄慧,刘均建. 传统金银器中外来文化的本土化研究. 大众文艺, 2013, 07: 145-156

[61] 朱天舒. 唐代金银器与大唐气象. 西北大学学报, 1996, 02: 5

[62] 梅璐琳. 唐代金银器的美学阐释. 艺术品鉴, 2015, 10: 232

[63] 冉万里. 20 世纪唐代金银器的发现与研究评述. 西部考古, 2014, 06: 327

[64] 冉万里. 20 世纪唐代金银器的发现与研究评述. 西部考古, 2014, 06: 331

[65] 王胜泽. 西夏佛教艺术中的童子形象. 敦煌学辑刊, 2015, 12: 123-131

件胡人图像银碗，这对研究唐代金银器上的胡人图像有一定的价值。[66]

综上所述，目前对唐代金银器的研究成果丰硕，学者们从不同视角对金银器进行分析，包括考古学、历史学、物质文化资料学等，这些研究成果均在不同程度上为本文的研究提供了有益的借鉴。但现有的研究也存在一些问题，学者多关注唐代金银器所反映出的社会意义及其与外来文化的关系等问题。虽有金银器的研究对金银器的器形、纹饰有所涉及，但还不够深入。尤其是对唐代金银器上的人物图像的研究更为薄弱：

首先，从研究现状来看，对金银器上人物图像的解析还局限在对画面的描述上，并且这些叙述并不精细，并未对其进行深入解读。

其次，对人物图像的分类也没有专门的研究，只是支零破碎的言语有所提及，整体上对人物图像的分类不够明确，仅有专门研究狩猎纹的文章中对狩猎图进行了详细的划分。

第三，对于经史典籍图像的定名，考证并不充分，还需要对图像的故事来源、历代相关图像重新整理，重新考证。

第四，一些研究文献中均是从器物产生的时代背景、政治因素、文化传播的角度进行分析，而忽略了图案构图、纹饰意义、相似图案之间的联系的研究。

有鉴于此，笔者对唐代金银器人物图像的形式风格、图像与器形、图像的功能和意义等方面进行专门研究。本文主要采用图像学的研究方法，对人物图像进行分类，从其图案的来源入手，结合唐代人物画、唐代墓葬壁画中的纹饰，探究金银器中的人物图像与上述二者的联系。

1.3　研究内容

唐代金银器上的人物图像非常丰富，本文依据题材主要分为狩猎图像、伎乐图像、童子图像、人物故事图像四大类别，文章根据每一类的特点逐层展开，主要研究内容有以下几个方面：

第一，对狩猎图像的研究从其图像中所绘元素：人物、动物、植物等方面进行详细解读，探索其图像来源，并寻找图像的刻画意图，从图像的分割上探讨图像布局的规律，发现唐代狩猎图像的传承与创新之处。

第二，对伎乐图像的研究仍从图像来源出发，探寻伎乐人物与背景纹饰的来源，但金银器中的伎乐图像有着金银器独有的特色，从这一点来看，还需从金银器的制作技术上进行分析，此外饰有伎乐图像的金银器器形也与其他金银器有所不同，这需从观者的角度，探究其制作意图。

[66]　胡淼. 中国境内出土的西方金银器与金银币初探——兼谈早期中西文化交流. [首都师范大学硕士论文]. 北京: 首都师范大学, 2014

第三，对于金银器中童子图像的研究，首先应注意到与童子所处不同场景中的人物、动物、植物中的共性，相似题材的内容常与童子组合在一起，那么图像向观者传递了什么信息？这需要细细探究。此外，童子游戏的图像中也必然体现了唐代儿童不同的娱乐活动，其构图方式也引人深思。

第四，人物故事图像中同样出现了大量近似的画面，除寻找这类图像的来源之外，也应关注这类图像广泛显现的原因，而这些图像中还有小部分图像的定名与图像本身并不相符，在研究中也会深入探讨。

第五，金银器中的人物图像有部分与唐代人物画格外相近，除探究二者之间相似性之外，更应关注唐代所流行的绘画风尚，金银器的制作工匠对这些流行人物图像有着怎样的认识？当时的公众又对此持何种态度？

第六，唐代金银器中的人物图像体现着唐代的政治、文化、娱乐、社会制度等多方面的内容，从中可窥探并获取更多有关唐代贵族生活的趣事，或许可解读其社会意义。

1.4 研究方法

主要采用图像考证、形式分析、社会学方面的研究手法。

图像考证的研究方法比较适合文中历史故事题材的内容，对其进行个案分析。因为这类题材的纹饰定名与图像并不相符，所以需要重新对其图像与历史故事进行分析，考证图像所描绘的场景内容，同时也可对重点题材进行出土环境的考证，以把握深入研究的方向。

形式分析这种研究手法比较适合对图像的构图、人物造型的分析，对形式来源方面的探究，探讨画工是如何表现人物与空间的关系、人与动物的关系、人与景物的关系等内容。

运用社会学的方法可以帮助我们了解图像背后的社会关系，把金银器中的人物图像放在特殊时期的文化内涵中去研究，能够看出其图像的寓意，以及在当时社会中的作用。

第 2 章　唐代金银器上的狩猎图像

狩猎图是唐代金银器上常见的装饰题材，如何家村狩猎纹银高足杯（如图 2-1 所示）、何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯（如图 2-2 所示）、北京大学赛克勒考古与艺术博物馆中的狩猎纹筒腹银高足杯（如图 2-3 所示）、沙坡村狩猎纹银高足杯（如图 2-4 所示）、日本正仓院狩猎纹罐形银壶（如图 2-5 所示）、日本神户白鹤美术馆藏的狩猎纹六瓣银高足杯（如图 2-6 所示）、日本东大寺狩猎纹小银壶（如图 2-7 所示）、美国弗利尔美术馆藏狩猎纹六莲瓣银高足杯（如图 2-8 所示）等。

唐代金银器上狩猎图的构成要素包括狩猎人物、狩猎对象和花卉树木等内容，其中有些背景图案相似，而主体人物不同；有些则主体人物相似，但背景图案不同；有些展开来看可以构成一幅完整的狩猎图；有些画面内容则采用了不同的分隔方式，且装饰的部位也不尽相同，这些均构成了狩猎图的时代特征，由此引发的问题是，这些图像的来源是什么？图像各要素在造型上发生了怎样的变化？不同图像之间是否存在内在联系，是否源于一些类似的粉本？工匠对原有图像进行了哪些改造与创新？这些问题将成为本章讨论的主要内容。



图 2-1　何家村狩猎纹银高足杯



图 2-2　何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯



图 2-3　北京大学赛克勒考古与艺术博物馆藏狩猎纹筒腹银高足杯



图 2-4　沙坡村狩猎纹高足银杯



图 2-5　日本正仓院狩猎纹罐形



图 2-6　日本神户白鹤美术馆藏狩猎纹六瓣银高足杯线描图



图 2-7　日本东大寺的狩猎纹小银壶线描图



图 2-8　美国弗利尔美术馆藏狩猎纹六莲瓣银高足杯

2.1　人物动态

何家村出土的狩猎纹银高足杯与北京大学赛克勒考古与艺术博物馆中的狩猎纹筒腹银高足杯在形制、纹饰上均相似，银杯口沿与上部的凸棱中均饰以波浪状的缠枝纹，中间饰以狩猎纹。[67]何家村狩猎纹银高足杯外腹线描图上的 a、b 人物与北京大学所藏的银杯杯体外的两个人物动态是完全一致的，一个反身引弓向后，一个拉弓向前（如图 2-9 所示）。[68]



图 2-9

[67]　陕西历史博物馆，北京大学考古文博学院，北京大学震旦古代文明研究中心. 花舞大唐春——何家村遗宝精粹. 北京：文物出版社, 2003, 05: 60

[68]　王丽. 唐代狩猎图案及狩猎俑的初步研究. [西北大学硕士论文]. 西安：西北大学, 2012, 06: 19

何家村狩猎纹高足银杯上的四个狩猎人物，由左往右，b 与 d 的二人动态几乎一模一样，只是 b 正准备射箭，d 已把箭射出，几个动态连在一起似可构成一个人射箭的连续动作。c 似为持弓向后寻猎的状态，a 为反身向后射猎的状态，二人同样可看作连续的动态（如图 2-10 所示）。图中的人物服饰、马匹基本相同，画工似乎是要把一个人的几种不同动态组合到同一画面当中，其动作顺序应为 c-a-b-d，且两组人物间还可形成一前一后的呼应关系。这些人物动态还常常出现在其他金银器的狩猎图像中，但组合方式有所不同，大体分为四种方式：

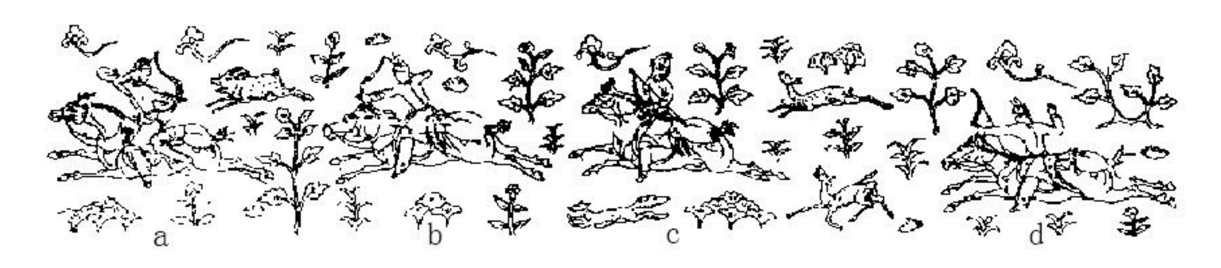


图 2-10　何家村狩猎纹银高足杯外腹线描图

其一，骑在马上手中持弓的动态。这一造型出现在沙坡村狩猎纹银高足杯、何家村狩猎纹银高足杯、日本正仓院狩猎纹罐形银壶等器物上（如图 2-11 a)、b)、c) 所示）。其中何家村外腹线描图的第三个狩猎人物图像与日本正仓院狩猎纹罐形银壶上的狩猎人物头部、坐姿、手臂的方向均一致，人物服饰也相同。沙坡村狩猎图中第一个狩猎人物同是手中拿着弓箭，只是人物的方向与前两幅相反，犹如镜像。从人物的表情与执弓的状态来看，此人像是在寻找猎物的途中或是野外郊游，毫无狩猎时的紧张氛围，这一形态与《虢国夫人游春图》中一位骑在马上的人物极为相似（如图 2-12 所示），可能二者均是由某一图像改变的结果。





a) 沙坡村狩猎纹银杯线描人物　b) 何家村狩猎纹银杯线描人物　c) 日本正仓院狩猎纹银壶线描人物

图 2-11



图 2-12　虢国夫人游春图 局部

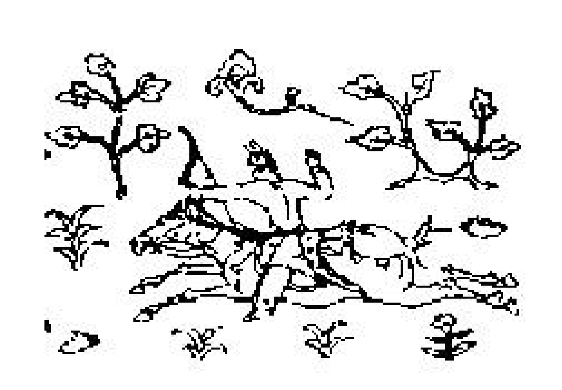
第二种动态是骑马拉弓向前射猎。这一类型的人物动态在沙坡村狩猎纹银高足杯、何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯、日本东大寺狩猎纹银壶、美国弗利尔美术馆藏狩猎纹六莲瓣银壶、何家村狩猎纹高足银杯中均有出现。其中沙坡村狩猎纹银高足杯中的第四个人物、何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯中第一个狩猎人物与日本东大寺狩猎纹小银壶中的人物动态一致，都是骑在马上向前射杀猎物的形象（如图 2-13 a)、b)、c)所示）。而美国弗利尔美术馆藏狩猎纹六莲瓣银高足杯中的狩猎人物和何家村狩猎纹高足银杯第 2 个狩猎人物的方向恰好相反（如图 2-13 d)、e)所示）。前三者人物朝向右方，后两者人物朝向左侧，这些动作均在表现射杀猎物时的状态。



a)　沙坡村狩猎纹银杯人物　　b)　何家村八瓣银杯人物　　c)　日本东大寺银壶人物



d)　弗利尔美术馆银杯人物



e)　何家村高足银杯人物

图 2-13

第三种人物动态则是狩猎者骑在马上手中持一器物狩猎。这一类型的人物动态在何家村鎏金仕女狩猎纹高足银杯中表现为两种方式。其第二个狩猎人物与第四个狩猎人物动态相似，均左手拉缰绳，骑于马上，所不同的是，前者右臂持鹰，后者右手拿圆头棍状物（如图 2-14 c)、d)所示）。“以鹰助猎”是少数民族狩猎的一种方式，可增加所狩猎物。两人手中持物狩猎的动态与日本神户白鹤美术馆藏的狩猎纹六瓣银高足杯、沙坡村狩猎纹高足银杯中的狩猎人物动态相似，只是手中所持物品不同。沙坡村的狩猎人物手中是圆头棍状物，白鹤美术馆的狩猎人物手持一绳，似要甩出套住前面的动物（如图 2-14 a)、b)所示），表现的是追逐猎物或即将射杀猎物时的状态。



a) 沙坡村狩猎纹银杯人物



b) 白鹤美术馆银杯人物



c) 何家村八瓣银杯“持鹰狩猎”人物



d) 何家村八瓣银杯人物

图 2-14

第四种动态是狩猎者骑在马上反身射猎。何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯第三个人物动态与何家村狩猎纹高足银杯上的第一人恰好相反（如图 2-15 b)、c)所示），一个是背对观者反身射虎，一个是面对观者反身射野猪，狩猎者与动物构成远近关系，并产生一种内在的张力，从而拓展了画面的空间。值得注意的是，两图中狩猎者与动物的关系有所不同，其中何家村狩猎纹高足银杯上正对观者的狩猎者骑马迅

速超过野猪，然后反身射杀，猎者在狩猎活动中处于优势地位；而何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯上背对观者的狩猎者则近距离面对凌空扑来的猛虎，猎者反身射猎的动作可看做紧急状态下的殊死一搏。

反身射猎的人物动态虽然同样是正在射杀猎物，但射杀的对象不同，带给观者的感觉也不同，反身射虎、射野猪，是射杀与猎人本身实力相当的猎物，二者之间更像搏斗、生死的较量；而反身射雁相对来说轻而易举，所以沙坡村银杯上人物反身射雁便稍显轻松（如图 2-15 d)所示）。

这种反身射猎的人物动态还见于丝织品上的狩猎图中，如新疆阿斯塔纳 105 号墓出土的烟色地狩猎纹印花绢，猛兽与狩猎者位置关系的变化也会带来视觉感受的差异，何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯上的猛兽凌空跃起，向下直扑狩猎者，与猎者反身射箭的动作形成极为激烈紧张的冲突，观者可以想象下一刻的惨烈场景；而狩猎纹印花绢中猛兽张开的四肢和夸张的表情极富戏剧性，似在跳舞，这一动态对狩猎者毫无冲击力和压迫感，此场景更像在表演斗兽的游戏（如图 2-15 a)所示）。



a)　烟色地狩猎纹印花绢反身射虎图像



b)　何家村八瓣银杯反身射虎图像



c)　何家村狩猎纹高足杯反身射野猪图像



d)　沙坡村狩猎纹银杯反身射雁图像

图 2-15

日本法隆寺收藏的联珠猎狮纹锦、日本正仓院收藏的绿地黄色联珠狩猎纹锦上均出现了类似图像（如图 2-16、图 2-17 所示），其中，日本法隆寺联珠猎狮纹锦上

狩猎人物的装饰带有明显的异域色彩，马身生出羽翼，狮子头上毛发为卷毛。其图案被包围在圆形联珠纹内，共有四组人物呈反身射狮的动态，中间以一棵大树隔开。日本正仓院绿地黄色联珠狩猎纹锦上反身射豹场景亦装饰有圆形联珠纹，人物穿着亦非唐代中原服饰"萨珊波斯的装饰中常用一种联珠纹圆框，将图案做成规整的'徽章式图样'[69]。正仓院、法隆寺所藏的唐锦上，狩猎图案多分布在联珠圈构成的区域内。"[70]以此看来，这两种狩猎纹锦均带有明显的异域特色，应与外来的萨珊、波斯图像有关。

有意思的是，这类图像本身的对称性消解了活动的空间，而规矩的圆形外框使得狩猎者与动物极为接近，从而减弱了本应有的紧张气氛，它们不再表现剧烈的冲突和力量的对抗，而是呈现出静止的状态，仿佛双方在进行表演或游戏。

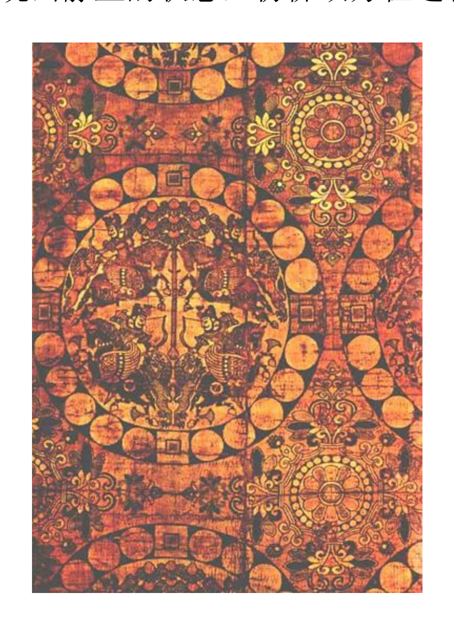


图 2-16　日本法隆寺联珠猎狮纹锦

[69] 其实"徽章式"的构图形式在唐代金银器中也有出现，这一点齐东方先生在《唐代金银器研究》中的《唐代金银器皿与西方文化关系》一章中便提到过，"萨珊和粟特器物上的动物多为想象出来的形象，将各种动物添加双翼，并在四周加绳索纹圆框，即为萨珊银器中经常见到的'徽章式纹样'。唐代金银器皿上的这种纹样显然接受了萨珊艺术的内容。这种纹样后来在中国的器物上发生了改变，首先是取消了原框中的动物，代之以唐代流行的宝相花类，何家村独角兽纹圆形银盒并存了动物和宝相花这两种风格的徽章式图样，一面仍有口衔花草的独角兽，另一面则饰团花。稍晚一些的弗利尔宝相花纹花瓣形银盒圆框中心是一朵宝相花，西雅图宝相花纹圆形银盒取消了圆形边框，8 世纪中叶以后唐代金银器少见这种徽章式纹样装饰。"

[70] 王丽. 唐代狩猎图案及狩猎俑的初步研究. [西北大学硕士论文]. 西安: 西北大学, 2012, 06: 49



图 2-17　日本正仓院绿地黄色联珠狩猎纹锦

事实上，唐代金银器上的一些狩猎形象可追溯到汉代画像石中，其中不仅有反身射箭的动态，还有正面射箭的动态（如图 2-18 所示）。唐代狩猎人物虽在狩猎动作上继承了汉代的形式，但人物服饰上却有着鲜明的时代风格。唐代金银器中的狩猎人物大多身着圆领长袍，是唐代流行服饰。根据学者研究，此款服装是与异域服饰融合的成果之一。圆领袍属于胡服的一种，为北方西北少数民族如高昌、吐谷浑所着，流行于波斯地区及中亚一带[71]。还有一款翻领窄袖长袍，应为西域及中西亚一带的民族服饰，从目前发现的狩猎图案及狩猎俑来看，着此款衣服的多为深目高鼻多髯的胡人[72]。



图 2-18　汉画像石狩猎图 墓室额顶 局部

2.2　动物形态

狩猎图中不仅人物动态相似，其动物姿态也大体相同。如何家村狩猎纹银高足杯中的鹿、何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯中的野兔与八瓣银杯中的两只狐狸的奔跑动态极为神似，它们都是四肢伸展，与腹部处于统一高度，表现了一种急速飞奔的状态，营造了为躲避射杀而奋力逃命时的氛围（如图 2-19 a)、b)、c)所示）。

[71]　左毓．论唐代本土与异域服饰文化的融合. [天津师范大学硕士论文]．天津：天津师范大学, 2010, 05: 27

[72]　王丽．唐代狩猎图案及狩猎俑的初步研究. [西北大学硕士论文]．西安：西北大学, 2012, 06: 50-51

这种动作还出现在日本正仓院藏狩猎纹罐形银壶、日本东大寺藏狩猎纹小银壶上（如图 2-19 d)、e)所示），但在动物的刻画上有所不同，何家村的狩猎图像更为精细，而日本所藏两件狩猎纹器物的动物身上没有任何纹饰，可能是依据同一粉本进行改造的结果。


a) 何家村高足杯鹿奔跑动态


b) 何家村八瓣银杯野兔动态


c) 何家村八瓣银杯狐狸动态


d) 日本正仓院狩猎纹罐形银壶动物


e) 东大寺狩猎纹小银壶动物

图 2-19

对飞奔马匹的刻画与上述动物的姿态是一致的，均是四肢向外伸展的动态。何家村狩猎纹高足银杯上的四匹马形态相同，均是前肢略弯曲，后腿伸直的形态（如图 2-20 所示）。何家村仕女狩猎纹八瓣银杯中两匹马的马尾束起，马腿动态与高足银

杯中的马匹并无太大差别，应是根据同一粉本绘制的（如图 2-21 b、d所示）。八瓣银杯第一幅与第三幅狩猎图中的马匹头部向右，但姿态不变，依然是前肢略弯曲，后肢伸直的奔跑状态（如图 2-21 a、c所示）。这种形式应是对马的另一面的刻画，与第二幅和第四幅图中所示的马匹构成镜像（如图 2-21 b、d所示）。

沙坡村狩猎纹高足银杯上后三幅狩猎图像中，马匹动态也是四肢向外伸展的奔跑状态（如图 2-22 所示），且马头朝向与何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯中的第一幅图、第三幅图（如图 2-21 a、c所示）中方向相同。

这种动态在其余几件狩猎纹金银器中也均有呈现，日本正仓院狩猎纹罐形银壶、日本神户白鹤美术馆藏狩猎纹六莲瓣银高足杯、美国弗利尔美术馆藏狩猎纹六莲瓣银高足杯、日本东大寺狩猎纹小银壶等器物上的马匹动态都是相似的动作（如图 2-23 a)、b)、c)、d)所示）。这种形态的马匹是快速追逐猎物的表现，其中猎人也会作出相应的狩猎动作，但也有例外，典型的如日本正仓院狩猎纹小银壶中的狩猎人物，较为悠闲，似在寻猎，与马的动态并不相称。

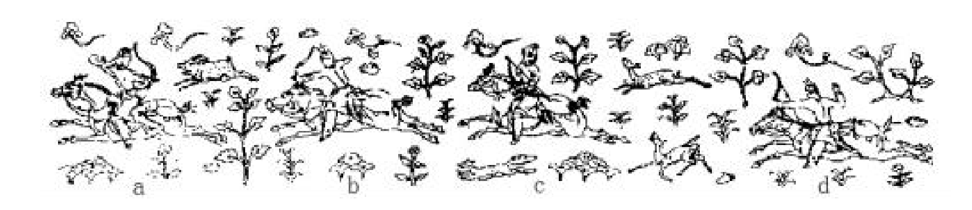


图 2-20　何家村狩猎纹高足银杯外腹线描图

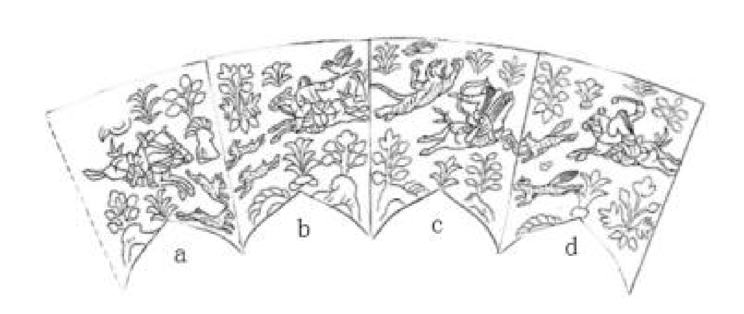


图 2-21　何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯外腹狩猎图

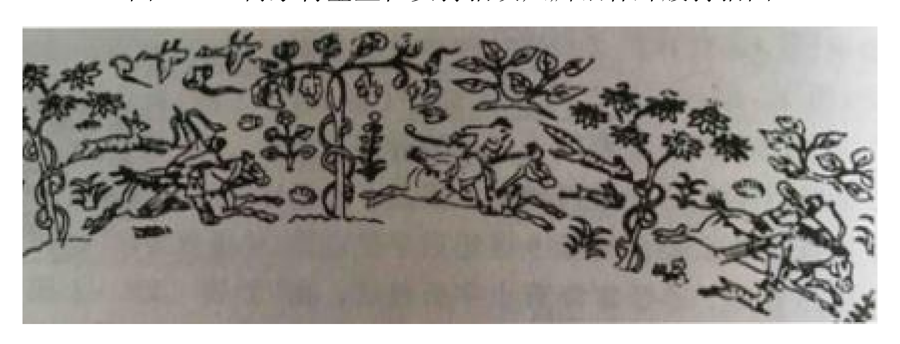


图 2-22　沙坡村狩猎纹银高足杯外腹线描图（局部）



a) 日本正仓院罐形银壶马匹图像



b) 日本神户白鹤美术馆高足杯马匹图像



c) 弗利尔美术馆高足杯马匹图像



d) 日本东大寺小银壶马匹图像

图 2-23

同样是表现马奔跑的动作，有的工匠采用不同的形式，如沙坡村狩猎纹银高足杯中的另一幅狩猎图像中，马的四肢动态不同，其中一个前肢和一个后肢均为弯曲状，相较之前四肢张开的动态而言，这种动态较为轻松，奔跑的速度也大打折扣，这里表现的并非是狩猎的高潮，应是正在寻找猎物时的情景（如图 2-24 所示）。

这种前肢略微弯曲，后肢伸展的动物形态其实早在战国时期就有出现（如图 2-25 所示），汉代的画像砖、画像石中也频繁出现，这应是从早期历史绘画中继承下来的样式（如图 2-26 所示）。所不同的是，画像砖中的马匹四肢有的一侧向后弯曲，一侧向前弯曲（如图 2-27 所示），有的直立（如图 2-28 所示），也有前肢向前，后肢一腿向前，一腿向后的姿态（如图 2-29 所示）。金银器上的这类动物形象应是后期逐渐演变而成的形式，每种不同形态的动物，都表现着狩猎的不同过程。



图 2-24

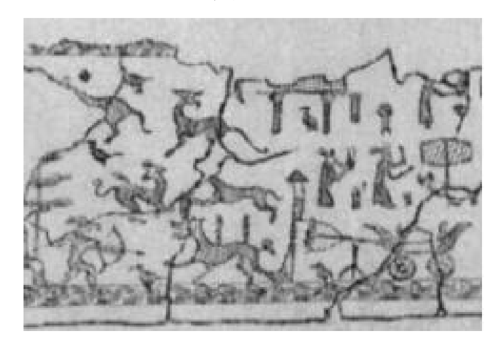


图 2-25　河南辉县琉璃阁 1 号墓出土的舞乐狩猎纹奁（局部线描图）



图 2-26　米脂庄小学东南侧汉墓狩猎图

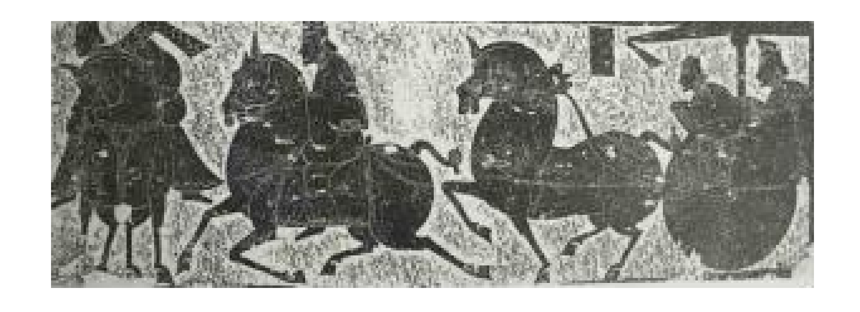


图 2-27　山东嘉祥东汉画像石

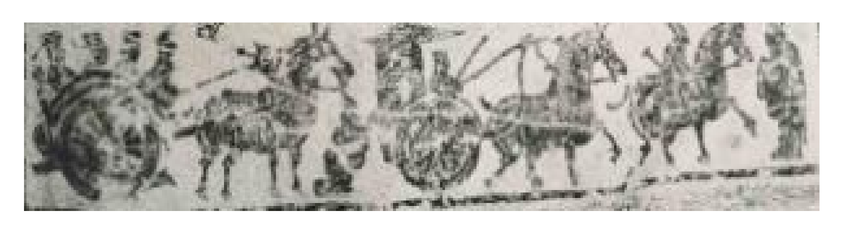


图 2-28　山东滕县东汉画像石

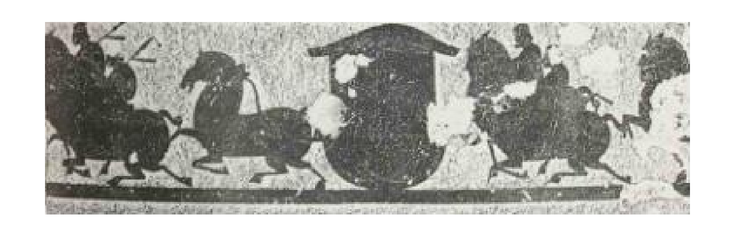


图 2-29　山东嘉祥东汉画像石

2.3　背景中的植物

一幅完整的狩猎图像中除狩猎人、猎物之外，还包括背景纹饰，它们在整幅图像的构图上有关键作用，从背景图案中我们便可看出画工作画所依据的粉本。

北京大学的狩猎纹筒腹银高足杯与何家村狩猎纹银高足杯两件器物不仅动物、人物姿态相同，连其中两人中间的花草也是相同的刻画、相同的位置（如图 2-30 所示）。据学者研究，这两件器物均为唐高祖至唐玄宗开元前期的作品[73]，其图像应出自同一粉本。



图 2-30

从花草的位置、布局来看，何家村出土的另一件鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯中的花草与何家村高足银杯中的布局略有相似（如图 2-31 所示），二者马腹下均刻画两株花草，两个狩猎人物中间为一株稍高花草，所以这两幅图的背景图案应是运用的同一粉本，只是对部分纹饰进行了改动。

[73]　齐东方. 唐代金银器研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1999, 05: 169



何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯外腹狩猎图



何家村狩猎纹高足银杯外腹线描图

图 2-31

狩猎图像背景中的花草不仅所处位置一致，其刻画手法也极其相似，均把植物的外轮廓刻画出来，其中日本正仓院藏狩猎纹罐形银壶、日本神户美术馆藏狩猎纹六瓣银高足杯、日本东大寺狩猎纹小银壶、何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯、沙坡村狩猎纹银高足杯中的花草图案均属这一类型（如图 2-32 所示）。此外，所刻画的花草在外形上也相差无几，如日本东大寺狩猎纹小银壶壶盖、壶身上的花草纹样与何家村狩猎纹高足银杯上的就无太大区别，只在形体上更加简练。

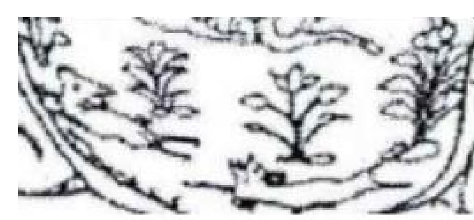
金银器中的花草图像也常见于唐代丝织品、石椁和壁画中，在形式上也多有类似。如日本正仓院藏唐代刺绣花卉孔雀纹幡（如图 2-33 所示）、何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯与日本正仓院狩猎纹小银壶上的花草，三者叶子均为细长状向外生长，只是幡上花草刻画出了精美的花朵，而银杯与银壶上的花朵仅刻画了花的轮廓（如图 2-34、图 2-35 所示）。唐代章怀太子墓石椁西壁花鸟线刻图像（如图 2-36 所示）、何家村狩猎纹银高足杯与沙坡村狩猎纹银高足杯上的花草图案也极其相似（如图 2-37、图 2-38 所示），其花草植株较高，长有花朵，叶片分为三瓣。陕西蒲城唐代李宪墓石椁线刻中出现的小植株也与上述花草在花朵形态、叶子形态上高度相似（如图 2-39 所示）。我们虽不能判定这几种花草样式属于哪一类植物，但同样的图案在金银器、丝织品、石椁线刻中反复使用，应是唐代极为流行，且唐人非常喜爱的花草样式。

通过前文分析可知，唐代金银器狩猎图中图像主体人物形式多变，而背景纹饰

中的花草较为稳定，前后并无明显的改变与创新，且这些形象还广泛运用于狩猎图、仕女画、花鸟画等不同题材的画面之中，应为唐代重要的装饰母题。



a) 日本正仓院罐形银壶花草图案



b) 日本神户美术馆高足杯花草图案



c) 日本东大寺小银壶花草图案

d) 何家村八瓣银杯花草图案



e) 沙坡村高足杯花草图案

图 2-32



图 2-33　日本正仓院藏唐代刺绣花卉孔雀纹幡

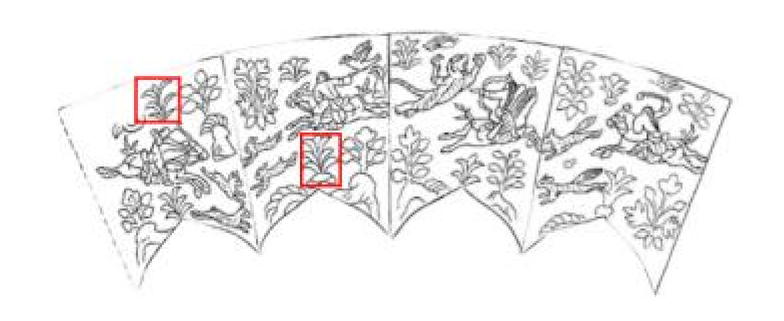


图 2-34　何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯外腹狩猎图

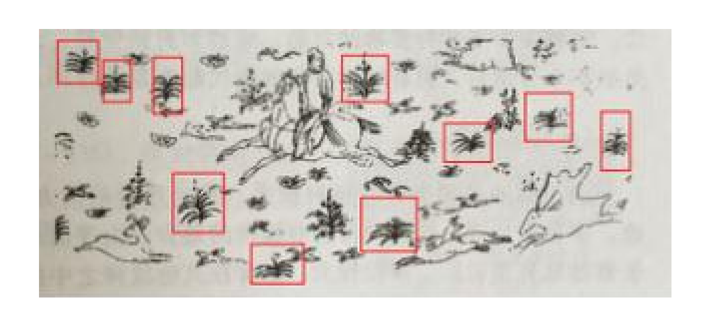


图 2-35　日本正仓院狩猎纹小银壶



图 2-36　唐代章怀太子墓石椁西壁花鸟线刻图像（局部）

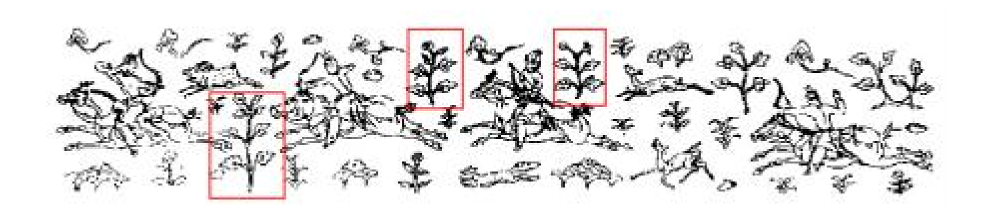


图 2-37　何家村狩猎纹高足银杯外腹线描图



图 2-38　沙坡村狩猎纹高足银杯



图 2-39　唐代李宪墓石椁线刻

此外，树木也是狩猎图中的常见元素，且不同图像中树的造型极为相似，如沙坡村狩猎纹高足银杯外腹线描图中的第二棵与第四棵树的形式（如图 2-40 所示）与日本法隆寺联珠猎狮纹錦、法门寺出土的纯金六臂观音宝函中的菩提树叶片基本一致（如图 2-16、图 2-41 所示）。一般来说，菩提树这种带有佛教意味的树木多与经变画相关，而沙坡村银杯中的狩猎图并无经变场景，只是现实生活题材，这里的菩提树可能已经成为唐代人所喜爱的一种图案，由此可见金银器中狩猎图像所反映出的多元文化。

由上文可知，唐代金银器中的狩猎图像大多饰有背景图案，然而战国、两汉时期的狩猎图像中的背景纹饰是非常少的，这种饰有背景纹饰的狩猎图像又是哪里流传下来的呢？综合各个时期的狩猎图像来看，在高句丽（公元 37—公元 668 年）墓葬中饰有花草背景的狩猎图像最多，其中长川 1 号墓狩猎图、舞踊墓狩猎图、药水里古墓狩猎图中均有背景图案（如图 2-42、图 2-43、图 2-44 所示），且画面中已有山石形态出现，虽然与金银器狩猎图中的背景并不完全相似，但此图式也有可能影响其中的背景纹饰，当然这仅是笔者的一种推测，还待以后有相关材料得以证明。

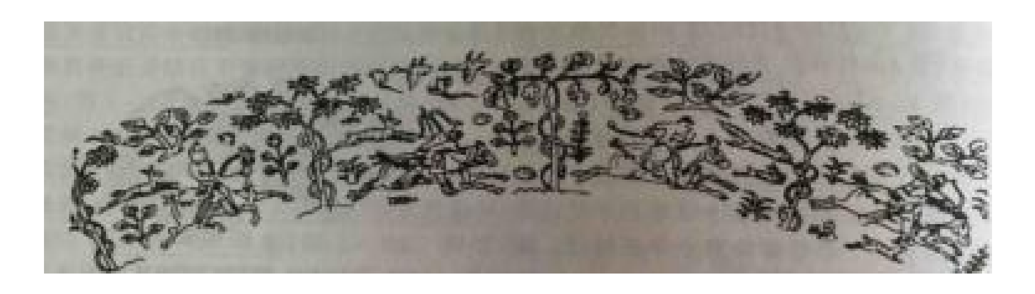


图 2-40　沙坡村狩猎纹高足银杯外腹线描图



图 2-41　法门寺纯金六臂观音宝函正视图

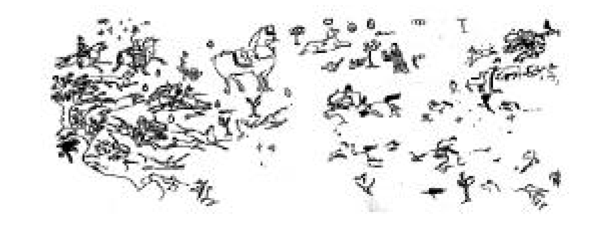


图 2-42　长川 1 号墓狩猎图



图 2-43　舞踊墓狩猎图



图 2-44　药水里古墓狩猎图

2.4 画面的分割

唐代金银器上的狩猎图像常常出现画面的分割，大体分为三种情况：

其一，以大树分割画面。如沙坡村出土的狩猎纹高足银杯上的狩猎图（如图 2-45 所示），画面分为四个狩猎场景，但每个场景均以大树隔开，形成四个小的画面。



图 2-45 沙坡村狩猎纹高足银杯外腹线描图

这种以树分割画面的做法目前最早见于战国晚期的彩绘漆奁中的出行图（如图 2-46 所示），之后以南朝墓葬发现的拼镶砖画“竹林七贤与荣启期”最为典型（如图 2-47 所示），该图式至唐代发展为树下老人、树下仕女等（如图 2-48 所示）。

需要说明的是，两种图像虽然同是以树分割，但分割后的空间关系明显不同，沙坡村狩猎图中的树木与狩猎人物并不处于同一水平线上，这就使二者之间存在着前后的空间关系，因此画面中的树木除了分割画面，还具有指示空间的作用，观者似乎是透过树与树之间的空间观察狩猎场景。而“竹林七贤与荣启期”中人物与树木的空间关系并不明显，两者更多处于同一平面，缺少画面的纵深感。



图 2-46 战国晚期的彩绘出行图漆盒

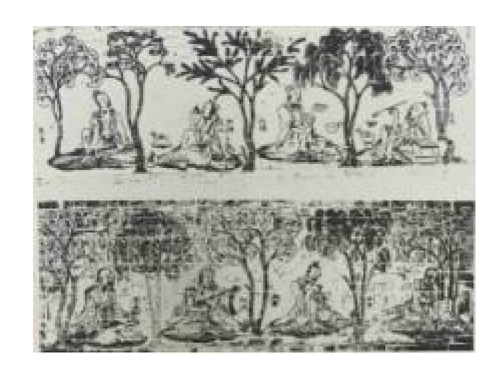


图 2-47 南京西善桥南朝墓墓室模印砖壁画“竹林七贤与荣启期”拓本



图 2-48　太原金胜村四号墓墓室西壁北侧、北壁和东壁北侧屏风图像

还有一种较为含蓄的分割画面的方式，如何家村狩猎纹高足银杯上的狩猎图，几株稍高的植物把四个狩猎人物分开（如图 2-49 所示），但这种分割是隐性的，它并未将画面切割成不同的单元，也不影响画面的完整性，观者需要仔细观察才能发现。

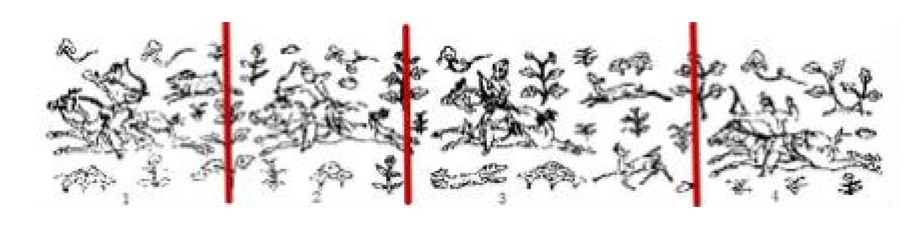


图 2-49　何家村狩猎纹银高足杯外腹线描图

其二，以器形分割画面。何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯、日本神户白鹤美术馆藏的狩猎纹六瓣银高足杯和美国弗利尔美术馆藏狩猎纹六莲瓣银高足杯等（如图 2-50、图 2-51、图 2-52 所示），器形因其多瓣式造型而将器物表面等分为多个形状相同的画面，每个器壁之间的分割线或突起的棱便成为每幅画面的边框，边框的造型不同，分割后画面的形状亦不同（如图 2-53 所示）。前两者边框线两侧及下部为弧形，形成八个类似花瓣的弧形面；而后者边框为直线，构成六个梯形面。

分割后的狩猎图像内容有的依然保持着联系，如日本神户白鹤美术馆藏六瓣银高足杯狩猎图，虽然因器形分为几个部分，但从此图来看，正面图中人物手中正甩出一绳套，似要套住右侧图中小鹿，画面之间仍然保持基本的连续性（如图 2-51 所示）。

而更多的狩猎图因分割而变成一个个独立的单元，如美国弗利尔美术馆藏六莲瓣银高足杯狩猎图，中间是狩猎人物，两侧是花朵图案（如图 2-52 所示）。此外，何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯不仅以器形分割画面，还在两幅狩猎图中间穿插仕女图，这种以两种不同场景、不同种类的画面装饰在同一金银器上的器物较为少见，八幅画面把唐代男子与女子生活中的重要场景展示出来，同时也为使用者提供两种不同风格的图案（如图 2-50 所示）。

上述的两种构图形式中，以树分割画面的形式出现较早，但以器形分割画面的形式多见于唐代，应是从外来器物中借鉴而来的。根据齐东方的研究，粟特银器常把纹样和造型结合运用，许多纹样都不是单纯地线刻式画面，而是器物形态装饰的一部分，有的直接成为器物的造型特征。如西安西郊缠枝纹银碗则是典型的外来器

物，杯体呈多棱形，其内壁沿棱线分布八枝花草，这些花草既有分割画面的作用，又有装饰作用，外壁凸起处又有缠枝纹装饰其中（如图 2-54 所示）。

唐代出现的八棱形的金银器虽是对粟特器物的模仿，但工匠并非原样照搬，而是进行了局部创新，他们将杯体由八棱折腹变为碗形或花瓣形，上述几件金银器当属此类，而装饰在器物上的狩猎图其分割方式正可看做两种文化融合的例证。



图 2-50　何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯外腹



图 2-51　日本神户白鹤美术馆藏狩猎纹六瓣银高足杯线描图



图 2-52　美国弗利尔美术馆藏狩猎纹六莲瓣银高足杯



a.何家村八瓣银杯器形分割形状 b日本白鹤美术馆银杯分割形状 c.弗利尔美术馆银杯分割形状

图 2-53

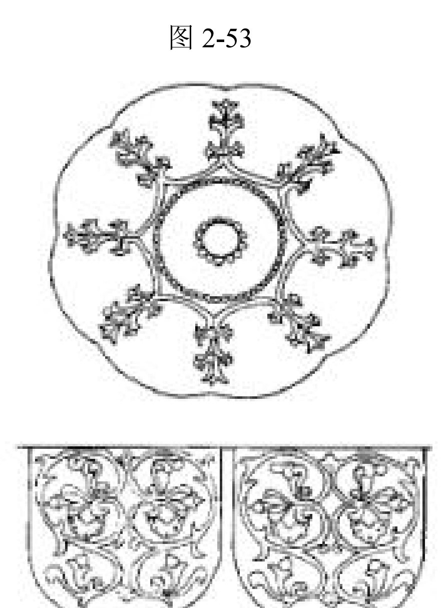


图 2-54　西安西郊缠枝纹银碗内壁和外腹纹样

2.5　本章小结

综上所述，唐代金银器狩猎图像中的人物动态大致分为骑马持弓寻猎、骑马拉弓向前射猎、骑马持物狩猎、骑马反身射猎四种，类似的形象反复出现，并进行不同形式的排列组合。动物、花草形象亦是如此，从中可以看到工匠对图像粉本的流传与改造。不同金银器上狩猎图像的结构与布局存在明显差异，有的依据器形分为若干部分，有的则是继承前代以树分割的方式，不同的分割方式体现了唐代外来文化与本土文化的融合。在背景纹饰上，唐以前的狩猎图案少有对狩猎背景的绘制，大多只是刻画猎者与猎物，而唐代狩猎图像中则增加了花草、山石图案，呈现出与前代完全不同的样式，使狩猎者与猎物处于一个狩猎空间中，这正是对真实狩猎场景的描绘，是狩猎图像的一个转变。此外，唐代金银器狩猎图像中的人物、动物与背景纹饰的空间关系不尽相同，带给观者的视觉感觉亦不同，这种处理方式似可看做工匠在一定程度上的自由创造。

第 3 章　唐代金银器上的伎乐图像

唐代金银器中的伎乐图像有着唐代独有的特色，每件金银器上饰以多个伎乐人物，且于人物四周饰以不同的背景纹饰。现有学者对唐代伎乐人物的研究大多集中在其舞蹈来源、人物造型与佛教伎乐图像的关系等问题上，[74]但对金银器上伎乐图像本身的形式风格并无太多讨论。金银器与壁画、丝织品上的伎乐图像不仅功能不同，而且主体人物的表现方式也有差异，甚至不同的观看角度会使观者产生不同的视觉效果。本章将从伎乐图像的造型、人物背景、制作技术以及图像的观看视角等方面对这些图像的形式风格进行分析。

3.1　伎乐人物造型

唐代伎乐图像中的舞者大多身披帛带呈“S”型站立，其脚下踩有花型圆毯或花瓣，这种造型常被刻画于唐代墓葬壁画、石椁线刻及佛教石窟壁画之中，与胡旋舞[75]和化生伎乐图像均有相似之处，以下内容是对金银器中伎乐人物与两者关系的讨论。

3.1.1　伎乐人物与胡旋舞

关于胡旋舞的形式唐代并无明确记载，大多所存文献也仅是说明其旋转状态：“舞急转如风，俗谓之胡旋。”[76]唐代《乐府杂录》中有段关于胡旋舞在杂技中的表演方式：“舞有骨鹿舞[77]、胡旋舞，俱于一小圆毬子上舞，纵横腾踏，两足终不离于毬子上，奇妙如此也。”[78]由此可知，杂技中胡旋舞者站立于圆球上，而非圆毯。而宋人所著《太平御览》中则记载唐代《乐府杂录》曰：“舞有《骨鹿》舞、《胡旋》，俱于一小圆毯子上舞，纵横腾掷，两足终不离于毯上，其妙若皆夷舞矣。”[79]在此文献中，胡旋舞者所踩为圆毯。现今学者也多认为“毬子”当为“毯子”，并以敦煌壁

[74] 贾嫚. 唐代长安乐舞图像编年与研究. [西安美术学院博士论文]. 西安: 西安美术学院, 2012

[75] “胡旋舞”，唐代典籍称“胡旋舞”多为女子舞蹈，以旋转为主，以柔美为特点；“胡腾舞”的表演者多为男子，以腾踏为主，其舞蹈形式以刚健为特点。这两种舞蹈的基本形式相同，舞者手中均有飘带、脚下踩有圆毯。且也有男子跳胡旋舞的记载，所以在这里统称唐代金银器上的此类舞蹈为“胡旋舞”。

[76] （后晋）刘昫. 旧唐书 卷二十九 志第九. 北京: 中华书局, 2000, 01: 723

[77] 艺人在高一、二尺的彩画木毬上表演急风般旋转舞蹈，因木球在地面滚动，时时发出“骨骨”的声音，故人们拟其声又称之为“骨鹿舞”。

[78] （唐）段安节. 乐府杂录・俳优. 上海: 古文学出版社, 1957, 04: 29

[79] （宋）李昉. 太平御览 卷五百六十七 乐部五. 北京: 中华书局, 1960, 02: 2565

画中的舞者状态为例，证明胡旋舞是在小圆毯子上所舞，[80]便把这类脚踩圆毯的舞蹈称之为“胡旋舞”。因此，此章中仍沿用大多学者的观点，把金银器中身披飘带、脚踩花朵或花毯的舞者称为“胡旋舞者”，其舞姿为“胡旋舞”。

这种造型在墓葬壁画、佛教壁画、石刻画像中均有呈现，如敦煌莫高窟壁画（如图3-1所示）、宁夏盐池唐墓石门胡舞图（如图3-2所示），图中舞姿均被称为“胡旋舞”。[81]唐代鎏金伎乐纹银盏托中的舞者姿态、脚下所踩之物与“胡旋舞”形式最为接近：有锦帛穿过舞者双臂，其脚下踩有花型圆毯（如图3-3所示），所以唐代鎏金伎乐纹银盏托上的伎乐人物也应是“胡旋舞者”。



图 3-1　敦煌莫高窟壁画（311 窟北，,113 窟）

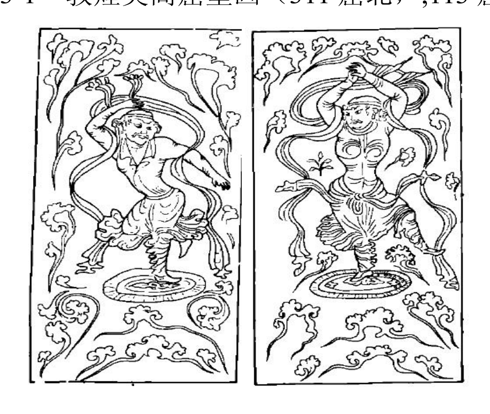


图 3-2　宁夏盐池唐墓石门胡舞图

[80] 高建新. 唐诗中的西域“三大乐舞”——《胡旋舞》《胡腾舞》《拓枝舞》. 民族文学研究, 2012, 12: 129

[81] 图 3-1 敦煌莫高窟经变画中的舞姿被认为是胡旋舞，这一观点在刘苗的《胡旋舞史料研究》中已有论证。 刘苗. 胡旋舞史料研究. [西北民族大学硕士论文]. 兰州: 西北民族大学, 2015, 05；图 3-2 宁夏盐池唐墓石门胡舞图中的舞姿被认为是胡旋舞，这一观点在罗丰的《隋唐间中亚流传中国之胡旋舞》中已有详细论证，并被大多学者采纳。罗丰. 隋唐间中亚流传中国之胡旋舞——以新获宁夏盐池唐墓石门胡舞图为中心. 传统文化与现代文化, 1994, 04: 50-59。

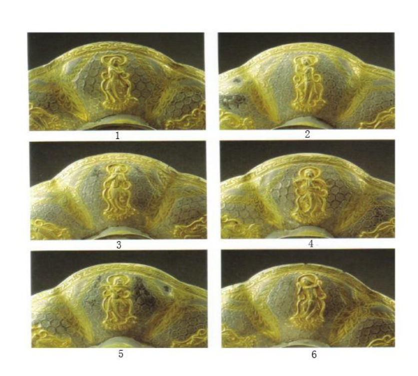


图 3-3　鎏金伎乐纹银托盘外壁纹饰图

而金银器中除舞动的伎乐人物之外，静止的伎乐人物脚下也踩有花朵或花瓣状物，如何家村鎏金伎乐纹八棱金杯、法门寺鎏金人物画银香宝子中的伎乐者脚下分别踩有石榴状忍冬花与莲花花瓣（如图 3-4、3-5 所示）。类似的图案还出现于唐代其他伎乐图像之中，如唐武惠妃墓石椁立柱线刻中舞者脚下便有显现，大型花朵向上卷起，人物脚踩花心，身披帛带，手中持有乐器，此形式正是胡旋舞者的造型，所以其脚下花朵实为花型圆毯的变形（如图 3-6 所示）。以此看来，伎乐人物立于圆形花心之上，其四周的花瓣则可视为花形圆毯的花边，那么何家村鎏金伎乐纹八棱金杯、法门寺鎏金伎乐纹银香宝子中伎乐者脚下的花朵与花瓣也可看做经过变形的花型圆毯。



图 3-4　何家村鎏金伎乐纹八棱银杯



图 3-5　法门寺鎏金伎乐纹银香宝子外壁图片



图 3-6　唐武惠妃墓石椁上的立柱线刻伎乐图

此外，若观者换一种角度进行观察，便可发现，唐代金银器中对花朵形式的运用不仅体现在图像中，也体现在器形上。如法门寺鎏金伎乐纹银香宝子以莲瓣围绕圆柱形器物外壁（如图 3-7 所示），可将其底部看作莲花台，其外壁的三个伎乐人物则立于莲台之上，如图 3-8 所示，这也是胡旋舞者脚下花型圆毯的另一种表现形式。同样，何家村鎏金伎乐纹八棱银杯（如图 3-4 所示）与大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托（如图 3-9 所示）的外形均为花型，前者从杯口上方观看，呈八棱花状，而后者器形本身就是六瓣花型，那么二者外壁的伎乐人物也同样处于花型平台之上，即相当于胡旋舞者的圆形花毯（如图 3-10 所示）。只是胡旋舞者是每个人物脚下均踩有一个花毯，而在金银器中器形本身的设计则为多个伎乐人物提供了一个共同的花型表演平台，这可能是设计者有意为之，若确实如此，可见唐人对胡旋舞形式的极致喜爱。



图 3-7　法门寺鎏金伎乐纹银香宝子



图 3-8



图 3-9　鎏金伎乐纹银盏托



图 3-10

胡旋舞在唐代金银器中的运用，除可用飘带与花型圆毯进行分辨之外，还有其独特的舞姿。从出土文物来看，河南密县打虎亭东汉画像石墓中舞者身着长袖服饰，下着红色裤子，一臂上伸于头顶，一臂向右伸展，衣袖随身形摆动，右腿抬起，左脚掌着地，作急速旋转状。[82]此形态被学者认为是胡旋舞者的标志性动作。胡旋舞

[82]　高建新. 唐诗中的西域“三大乐舞”——《胡旋舞》《胡腾舞》《拓枝舞》. 民族文学研究, 2012, 12: 129

以旋转为主，唐代金银器、墓葬石刻的伎乐图像中均有双手上举合于头顶，单腿脚尖着地进行旋转的姿态（如图 3-11、图 3-12 所示）。

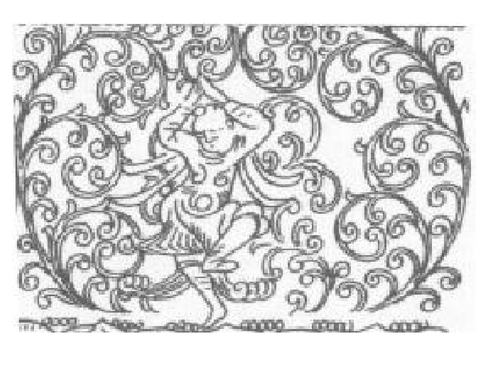



图 3-11　黑石号舞伎与法门寺舞伎



图 3-12　宁夏盐池唐墓石刻门

以此看来，唐代金银器上的伎乐图像对胡旋舞的运用主要表现为两种形式：一是把胡旋舞舞姿或舞蹈形式刻画在金银器外壁，二是以器形本身作为胡旋舞的表演平台。那么，胡旋舞又是为何会被刻画于唐代金银器上呢？这首先要从胡旋舞的传入谈起。

其实，胡旋舞早在东汉时期就已传入中原，如河南打虎亭东汉画像石墓中的胡旋舞图（如图 3-13 所示），但却在隋朝才有胡旋舞传入中原的相应记载[83]，至唐开元初年（713 年左右），《新唐书・西域传》已有康国供奉胡旋舞女的记载："贡锁子

[83]　《隋书・音乐志》云："周武帝聘虏女为后，西域诸国来……康国之乐，舞二人……舞急如风，俗谓胡旋。"

铠，水精杯，玛瑙瓶，鸵鸟卵及越诺、侏儒、胡旋女”。[84]而何家村鎏金伎乐纹银杯（约 650—700 年[85]）与黑石号伎乐纹带把杯（约 713 年以前[86]）的制作年代均在开元初年之前，其伎乐图像均受粟特风格的影响，胡旋舞又来自粟特，所以这两件器物中的伎乐图像应用了胡旋舞的形式也不足为奇。[87]法门寺鎏金伎乐纹银香宝子（约 850—900 年[88]）和大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托（约 836—907 年[89]）的制作年代则在天宝年之后，白居易的《胡旋女》“天宝季年时欲变，臣妾人人学圆转。中有太真外禄山，二人最道能胡旋。”则证明天宝年间胡旋舞已经风靡唐朝，或许正是因此，工匠才会把此类舞蹈的造型与舞姿刻画于金银器中，以迎合购买者的趣味。



图 3-13　河南密县打虎亭东汉墓胡旋舞图

[84]　海滨. 文学与考古双重视野中的唐代西域乐舞“胡旋舞”. 陕西师范大学学报, 2011, 07: 99

[85]　何家村鎏金伎乐纹银杯的制作年代被判定为 7 世纪后半叶至 8 世纪初(约 650—700 年), 陕西历史博物馆、北京大学考古文博学院、北京大学震旦古代文明研究中心. 花舞大唐春——何家村遗宝精粹. 北京: 文物出版社, 2003, 05: 74

[86]　黑石号伎乐纹带把杯的制作年代被判定为盛唐以前（约 713 年以前）, 齐东方. “黑石号”沉船出水器物杂考. 故宫博物院院刊, 2017, 05: 6-19+158

[87]　“何家村鎏金伎乐纹八棱银杯受粟特风格影响”在齐东方的《唐代金银器研究》第 356 页有提及,“黑石号伎乐纹带把杯收粟特风格影响”在齐东方的《“黑石号”沉船出水器物杂考》中有提到,“胡旋舞来自粟特”在李金梅、路志峻的《古代中亚的“胡旋舞”考释》中提到“据荣新江先生论证‘胡旋’与‘胡腾’均源自同一粟特语词汇，即是一个基于 wrt 词根的词，‘胡旋’是对这个粟特语词汇的意译，而‘胡腾’音译。 这充分证实了胡旋舞来自中亚粟特人的故乡。”

[88]　法门寺鎏金伎乐纹银香宝子的制作年代被判定为 9 世纪后半叶（约 850—900 年）, 齐东方. 唐代金银器研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1999, 05: 123

[89]　大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托的制作年代被判定为晚唐时期（约 836—907 年）,李凯. 唐鎏金伎乐纹银盏托鉴赏. 西安日报, 2011-10-16 (第 09 版), 中称大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托为晚唐金银器。

3.1.2 伎乐人物与佛教伎乐

装饰有伎乐图像的唐代金银器中，无论舞者还是持有乐器者均有立于花朵之上的造型，如大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托、何家村鎏金伎乐纹八棱银杯、法门寺鎏金伎乐纹银香宝子中的伎乐人物均如此（如图 3-3、图 3-4、图 3-5 所示）。这类图像与佛教壁画、石刻中的伎乐图像也有着类似之处，如大雁塔北门楣修补后图像中的伎乐人物或坐、或立于花朵形圆毯之上，其人物身披帛带，姿态柔美（如图 3-14 所示），与大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托中的人物姿态类似（如图 3-3 所示）。北凉、中唐时期的敦煌壁画中同样有站立在花朵上的伎乐人物（如图 3-15、3-16 所示 ）。

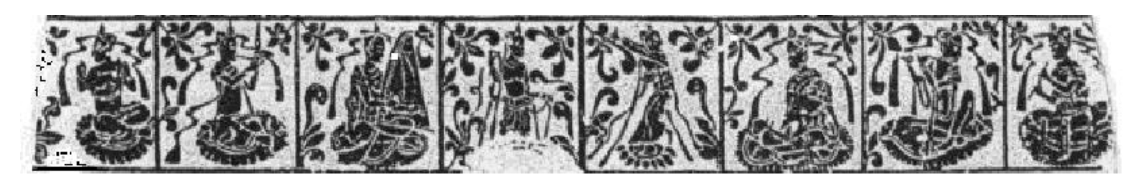


图 3-14　大雁塔北门楣修补后图像

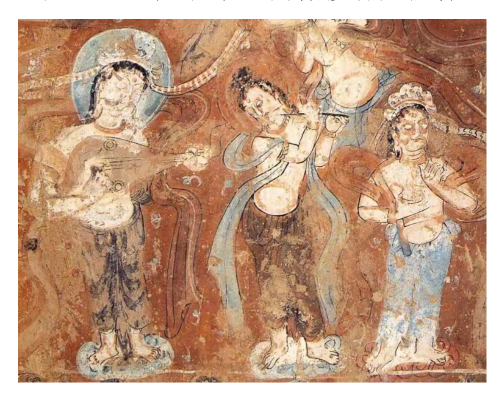


图 3-15　敦煌壁画 第 275 窟 （北凉）



图 3-16　敦煌壁画 159 窟 （中唐）

在佛教壁画中，这类图像除被绘制于乐舞场景外，还常被描绘在横梁、龛楣之上，西魏时期的敦煌壁画五十九窟、二八五窟均绘有化生伎乐龛楣，这两幅化生图像中的人物均手持乐器，下半身隐于莲花之中，上半身手拿乐器吹奏（如图 3-17、图 3-18 所示）。隋代敦煌壁画四二七窟中也出现了此类化生伎乐，但与西魏时期的人物造型稍有不同，隋代壁画中的伎乐人物是坐于莲台之上进行演奏的（如图 3-19 所示）。佛教经文典籍中记载，莲花化生在佛教中意味着净土思想，同时也是佛光的另一种表现手法："'若生人天中，受胜妙乐。若在佛前，莲华化生''此诸众生，于七宝莲华中，自然化生，跏趺而坐'"[90]，佛教中称摆脱生、老、病、死等痛苦，需莲花中进入"西方极乐世界"，由此在莲花中孕育、生长。[91]在这里，手持乐器、脚踩莲花的佛教伎乐图像代表着从莲花中化生而出的净土思想，而唐代金银器中脚踩花朵的伎乐图像与其有着类似之处，所以从莲花中化生便是对金银器中伎乐图像的另一种解读，这应是伎乐人物造型的另一来源。



图 3-17　敦煌壁画五十九窟 化生龛楣（西魏）



图 3-18　敦煌壁画二八五窟 化生龛楣 局部（西魏）

[90] 出自《法华经》《无量寿经》经文。刘焱.汉画像柿蒂纹与佛教莲花化生比较. 牡丹江大学学报，2015（09）：183

[91] 欧阳琳. 敦煌壁画中的莲花图案. 敦煌学辑刊, 1981, 12: 124

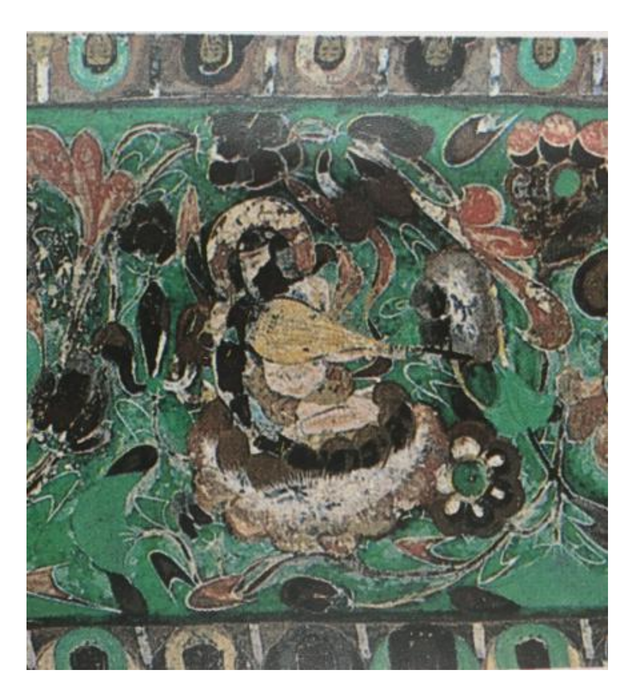


图 3-19 隋 敦煌壁画四二七窟 化生伎乐边饰 局部

唐代金银器上的伎乐人物造型与胡旋舞、佛教伎乐人物均有类似之处，唐代生活中的胡旋舞也常见于佛教壁画中（如图 3-1 所示），而佛教中的化生图像同样可以被引用到现实生活题材的伎乐图像之中，二者相互影响，因此金银器中脚踩花朵图案的伎乐图像应与上述两种图像紧密相关。

3.2 伎乐人物的背景纹饰

在何家村鎏金伎乐纹八棱银杯（公元 650—700 年）中，有两种背景纹饰，一种为叶茎和花朵均蜿蜒曲折的蔓草纹或卷草纹，一种为叶茎直立较短、花朵向上的花草纹。

唐代诗人胡令能的《咏绣障》："日暮堂前花蕊娇，争拈小笔上床描。绣成安向春园里，引得黄莺下柳条。"[92]通过绣工的高超技艺渗透出刺绣屏风以假乱真之美。日本正仓院中也藏有多件唐代织锦屏风（如图 3-20、图 3-21、图 3-22 所示），其中缥地唐草花鸟纹缬絁与缥地大唐花纹锦为曲折蜿蜒的蔓草纹或缠枝纹类型，麟鹿草木夹缬屏风中的花草则与何家村鎏金伎乐纹八棱银杯中的花草造型类似。以此来看，法门寺鎏金伎乐纹银香宝子中的蔓草纹则可能是一架悬挂在伎乐人物背后的织锦屏风（如图 3-23 所示），何家村鎏金伎乐纹八棱银杯中人物背后的忍冬卷草纹、花草纹样也可作此解释（如图 3-24 所示）。若以此类推，则丝织品做成屏风或悬挂装饰置于伎乐人物身后，那金银器上的伎乐图像就是真实场景的再现。

[92] （清）彭定求等编. 全唐诗 第二十一册分册卷 七百二十七. 北京: 中华书局, 1980, 04: 8325



图 3-20　日本人正仓院藏 缥地唐草花鸟纹缬絁（东大寺屏风 1-2）



图 3-21　缥地大唐花纹锦（东大寺屏风 1-3）



图 3-22　麟鹿草木夹缬屏风

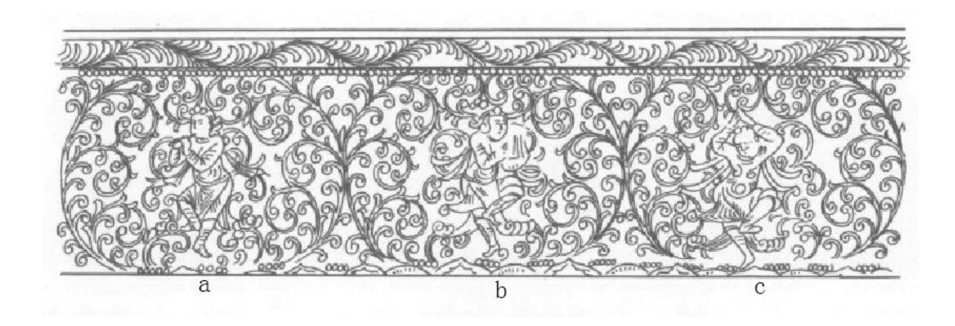


图 3-23　法门寺鎏金伎乐纹银香宝子外壁纹饰

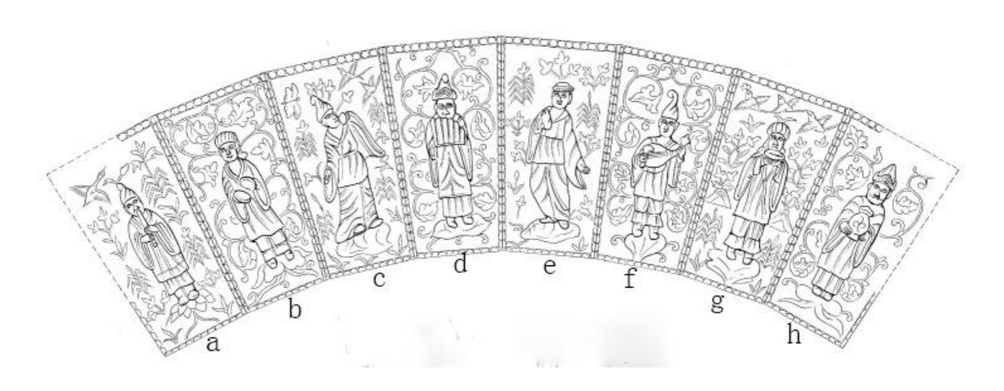


图 3-24　何家村鎏金伎乐纹八棱银杯外壁线描图

此外，花草纹以单株的形式出现，分布于伎乐人物四周（如图 3-24 所示）。这种类型的背景纹饰在懿德太子墓、唐李宪墓的石椁中均有发现，三者的花草纹饰大体类似，仅有细微差别，何家村鎏金伎乐纹八棱银杯中的花草植株较高，叶片多为细长状，懿德太子墓、唐李宪墓石椁中的花卉叶片则多为扁圆状（如图 3-25、图 3-26 所示）。



图 3-25　懿德太子墓石椁局部



图 3-26　李宪墓石椁壁板内壁伎乐图像

综合来看，三者所呈现花卉背景中的花草像是从空中洒落而下，这种类型与佛教中的散花形式极为相似，“将鲜花向佛陀（或其象征物）上方抛撒，形成一种花雨满天、纷然飘坠的景象。”[93]这种形式也被描绘在唐代佛教壁画当中，初唐、盛唐、晚唐时期的敦煌壁画中均可见漫天花草从空中飘落而下（如图 3-27、图 3-28、图 3-29 所示）。

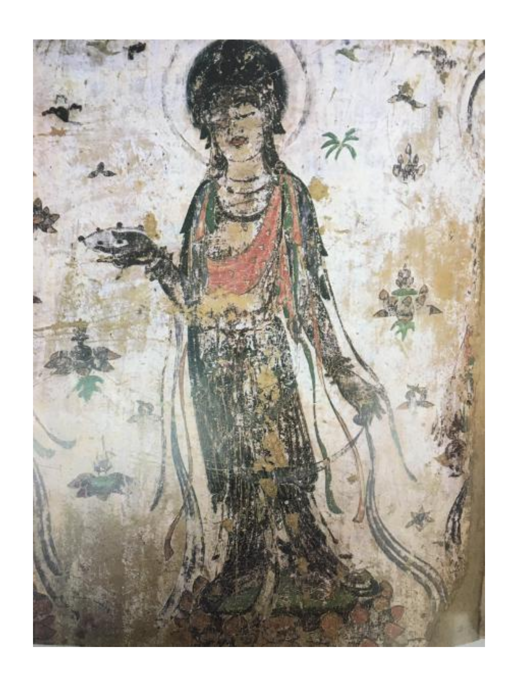


图 3-27　供养菩萨（初唐）

[93] 惟善. 礼仪中的鲜花——试析佛教建筑中的花卉母题. 世界宗教文化, 2011, 04: 64-65



图 3-28　菩萨 45 窟 西壁龛顶南侧（盛唐）



图 3-29　大势至菩萨 196 窟 南壁东侧下（晚唐）

散花与佛教的渊源颇深，除代表供养手段之外，还代表迎佛的仪式和行道的手段，[94]《佛国记》中记载：“像立车中二菩萨侍。作诸天侍从……王脱天冠易着新衣。徒跣持花香翼从出城。迎像头面礼足散华烧香。像入城时，门楼上夫人婇女遥散众花纷纷而下。”[95]另有《三国遗事》卷第五中记载：“景德王十九年庚子四月朔。二日并现。挟旬不灭。日官奏。请缘僧作散花功德。”[96]在这里，散花又成为一种做功德的仪式，那么佛教图像中的花草图案也应与这些佛教仪式有关。

[94]　（元）念常. 佛祖历代通载 卷十八. 中州古籍出版社, 2015, 05: “六时散花行道余力念。法华经一万三千部。着宗镜录一百卷。诗偈赋咏凡千万言。高丽国王览师言教。”

[95]　（东晋）法显.佛国记注译. 郭鹏 注译.长春出版社, 1995, 02

[96]　（高丽）一然 著. 三国遗事·卷第五 月明师《兜率歌》. 权锡焕 陈蒲清 注译. 长沙: 岳麓书社, 2009: 453

在唐代，人们对佛教推崇备至，散花作为佛教祥瑞的显现，也有人将散花视为供奉逝者的仪式，[97]更有西域国家的国王把散花作为日常摆设：“泥婆罗国，在吐蕃西……其王那陵提婆……其堂内散花燃香。”[98]

这种散落的花草背景在唐以前的金银器中尚未发现，从花草造型来看，何家村鎏金伎乐纹八棱银杯与初唐时期的佛教壁画中的花草更为接近真实花卉（如图 3-24、图 3-27 所示），二者叶片的形态为细长状，花朵均为向上生长的状态，从上述图像可见，这种散落的表现形式极有可能源自佛教中的“散花”形式，其寓意也可能与散花相同。

3.3　伎乐图像与制作技术

由于不同技术的运用，唐代金银器中的伎乐人物呈现出多样的表现形式，运用铸造方法塑造的伎乐人物呈现高浮雕的形式，如何家村八棱金杯、何家村鎏金伎乐纹八棱银杯中的人物（如图 3-30、图 3-31 所示）；贴金技术使伎乐人物形成起伏，从而造成浅浮雕的形式，如黑石号八棱伎乐纹带把杯（如图 3-32 所示）；錾刻技术呈现两种形式，一种是浅浮雕的形式，如大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托（如图 3-33 所示），一种是近似平坦的表面，如法门寺鎏金伎乐纹银香宝子（如图 3-34 所示）。以铸造、贴金或錾刻技术形成凸出的立体人物造型覆于器物表面，使伎乐人物与杯体之间产生一段实体距离，观者在观看时，凸出的伎乐人物会先进入视线内，从而更有效地突出主体图像。

捶揲技术运用金银器的柔软特点使其器物按设计延展[99]，形成外凸器形，如大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托。[100]这种外凸器型也对表现主体人物形成一定影响，其器形呈六瓣形，伎乐人物錾刻在向外鼓出的花瓣上，鼓起的花瓣把伎乐人物推到观者眼前，使其更加突出，以便观者能瞬间识别主体（如图 3-33 所示）。

除此之外，鎏金技术是在器物表面进行鎏金，使器物饰有金色，与未鎏金的部分形成金银两种色彩。[101]鎏金工艺所造成的色彩差异，对表现伎乐人物也有一定作

---

[97]　（唐）李延寿. 北史 卷五十九 列传第八十三 南史. 北京: 中华书局, 2016, 06: “王死，七日而葬……每七日，燃香散花……人皆奉佛，文字同于天竺。”

[98]　(后晋)刘昫. 旧唐书 •西戎 卷一百九十八 列传一百四十八. 北京: 中华书局, 2000, 01: 3599

[99]　齐东方. 唐代金银器研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1999, 05: 179

[100]　暂无学者谈论其工艺，根据其器形判断花瓣外形应用了捶揲技术。

[101]　《花舞大唐春》中称何家村八棱金杯与何家村鎏金伎乐纹八棱银杯中的伎乐人物为浇铸成型，人物细部采用平錾手法，详见《花舞大唐春》第 74 页、第 80 页；黑石号八棱伎乐纹带把杯中的伎乐人物从图片中可见采用了贴金工艺，齐东方在《“黑石号”沉船出水器物杂考》中也有提到；大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹中的伎乐人物从图像来看应采用了錾刻工艺。

用，在外壁相对平面的伎乐人物身上进行鎏金，能够使观者更好地区分主体与背景。如法门寺鎏金伎乐纹银香宝子，其外壁布满蔓草纹，背景纹饰与人物紧密相连，人物身后的飘带也与蔓草纹相差无几，在这里以鎏金技术对伎乐人物施以金色，使部分金色位于大面积银色之上，此时，金色首先吸引观者的目光，在观看时起决定作用（如图 3-34 所示）。

当然也有金银器上的人物本是浮雕形式，同样对其进行鎏金的，如何家村鎏金伎乐纹八棱银杯、大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托中的人物，这更加强了观看伎乐人物时的视觉效果。同时，这两件器物的边框上也进行了鎏金，在边框进行鎏金即在伎乐人物的四周施以金色，如此一来，使人物处于单个画面的中心位置，以此达到明确图像主体的目的（如图 3-31、3-33 所示）。

从观者角度来看，金色比银色更夺目，鎏金技术从色彩上刺激观者，使耀眼的金色在观者眼中更加鲜明，以此在突出主体人物的同时弱化背景纹饰，从而形成视觉上的空间效果。鎏金人物首先进入视线之内，背景纹饰则向后退，这就形成了一前一后的距离，可看做伎乐人物在饰有花草纹饰、蔓草纹饰为背景的空间里进行表演的场景。



图 3-30　何家村伎乐纹八棱金杯

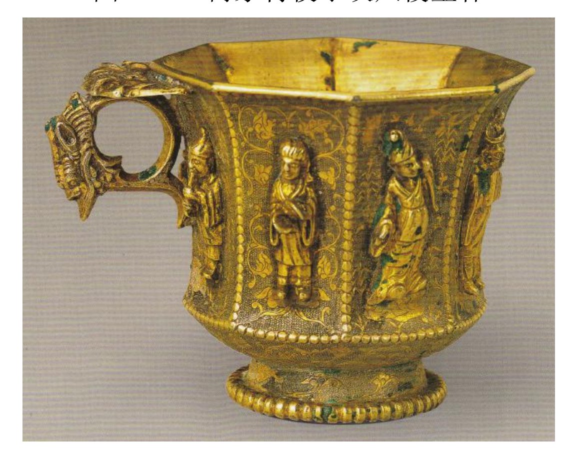


图 3-31　何家村鎏金伎乐纹八棱银杯



图 3-32　黑石号八棱伎乐纹带把杯

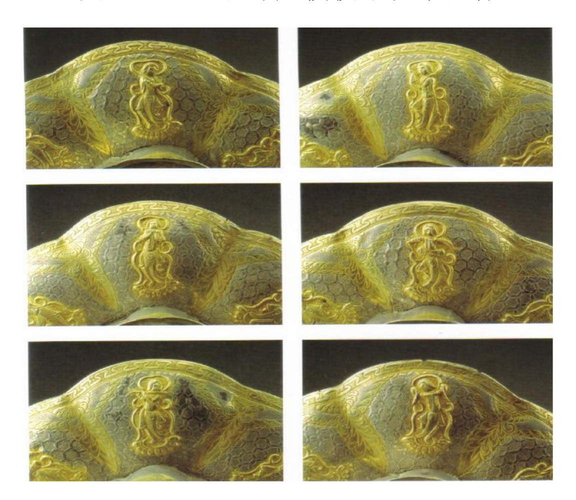


图 3-33　大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托伎乐人物



图 3-34　法门寺鎏金伎乐纹银香宝子之一

而何家村鎏金伎乐纹八棱银杯在背景纹饰上也有鎏金，从器物材质来看，金、银是塑造器物的贵重材料，鎏金则是使银器变得更加贵重华美的技术。如果忍冬卷草纹、花草纹背景模仿的是织锦屏风或悬挂的丝织品，那么在金银器中对这两种背景纹饰的鎏金则可能是强调其为高贵丝织品的手段（如图 3-31 所示），唐代出土丝织品中便有绣金线的织物，如法门寺紫红罗地蹙金绣半臂（如图 3-35 所示），用金线绣

满了折枝花纹，以此来显示其华美与高贵。



图 3-35　法门寺紫红罗地蹙金绣半臂

3.4　伎乐图像、器形与观看方式

金银器呈现出的视觉差异不仅与表现主体人物的造型方式有关，还与器物器形、图像设置及观看方式也有很大关系。有的组合仅仅带给观者视觉上的享受，有的图像与器形的组合却使观者产生无限遐想，犹如身临其境。

3.4.1　器形与图像边框

装饰有伎乐图像的唐代金银器器形分为三种，八棱型、圆柱型和花瓣型。其中八棱型的金银器，伎乐图像的边框为两侧边内收的四边形；器形为圆柱型的金银器，其边框为椭圆形；器形为花瓣型的金银器，其边框为六边形。边框不同，带给观者的视觉感受也有差异。

四边形的边框使每个人物均处于内收型图案之中，如何家村鎏金伎乐纹八棱银杯中的伎乐人物站立在两侧内弯、类似长方形的图案之中，这种形式给人的感觉是紧凑的（如图 3-36 所示）。此类器物还包括在何家村与黑石号沉船中发现的两件装饰有伎乐图像的金银器（如图 3-30、图 3-32 所示）。



图 3-36　何家村鎏金伎乐纹八棱银杯侧面展开局部

椭圆形与六边形的边框均是外张型的，如法门寺鎏金伎乐纹银香宝子中伎乐人物处于椭圆形蔓草纹形成的边框内，无论是其器形，还是边框均是外张型的（图 3-37）；大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托中的伎乐人物处于六边形的鎏金边框内，

花瓣的造型类似扇形，这两种形状也均是外张型的（如图 3-38 所示），这类图案则带给观者相对疏缓的感觉。



图 3-37　法门寺鎏金伎乐纹银香宝子椭圆形边框之一




图 3-38　大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托背面边框局部

金银器中器形或边框的设置不仅会影响观者的感受，器形与伎乐人物的组合也会使观者产生联想。八棱形金银器外壁的每个伎乐人物之间均以长方形联珠纹隔开，其排列形式类似多扇式屏风，如何家村伎乐纹八棱金杯和鎏金伎乐纹八棱银杯，其中伎乐人物处于长方形“条屏”之上，若在现实场景中，这些伎乐人物则是于多扇式屏风前进行表演（如图 3-39、3-40 所示）。所以，八棱形金银器中的伎乐人物可想象成能够从屏风中走下，为观者进行表演的伎乐者。

唐朝的传奇小说中便有画中人物从屏风中走下的记载：“屏风乃霓虹为名，雕刻前代美人之行……国忠日午偃息楼上……才就枕，而屏风诸女皆下床前，各通所好。”[102]这架屏风还出现在清代小说两位仙者的对话中：“鲍师道：‘老比丘尼来献宝了！我知道刹魔主有架天乐屏风，原是唐朝杨国忠的。’月君接着问道：‘可就是水晶屏风上雕刻的三十六个美女，灯前月下，一个个会走下来歌舞奏乐的么？’鲍师道：‘是也。’”[103]类似的情节在唐代进士赵颜的故事中也有出现：屏风上绘有一位美女，他心生爱慕，对画工说想娶其为妻，画工实际是个神仙，便告诉赵颜，如果他一直呼唤画中人的名字，百日之后，她就能获得生命。赵颜最终得偿所愿，与画中美女结为良缘。[104]由此可见，自古时，观者便对屏风中的女子产生联想，以期变成真人，

[102]　（北宋）乐史. 杨太真外传. 中国古典名著 青苹果电子图书系列: 13

[103]　此故事出自（清）吕熊. 女仙外史. 济南: 齐鲁书社, 1997, 06

[104]　巫鸿. 重屏: 中国绘画的媒材与表现. 上海: 上海人民出版社, 2009, 12

从画中走下，更把这种想法撰写到传奇小说当中，满足自己的遐想。想来这些饰有伎乐图像的金银器被拿在观者手中把玩时，也会使观者神游其中，并产生类似的想象。

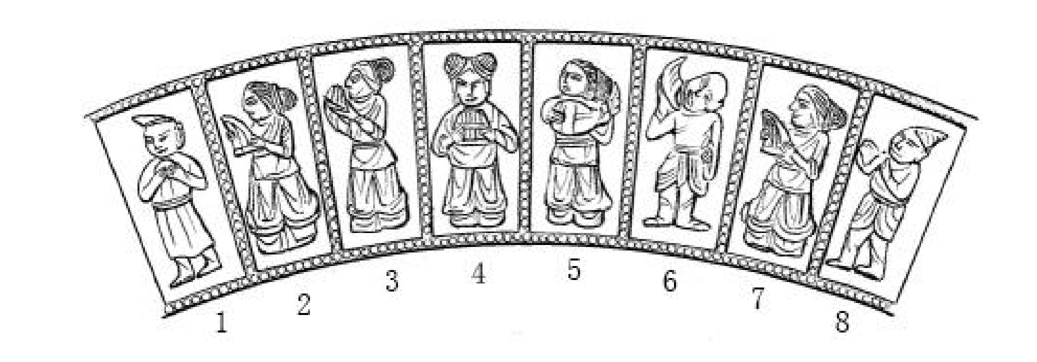


图 3-39　何家村伎乐纹八棱金杯外壁线描图



图 3-40　何家村鎏金伎乐纹八棱银杯外壁纹饰

3.4.2　人物图像的组合与排列

装饰有伎乐图案的金银器以多个伎乐人物呈现在器物上，其中既有手持乐器的伎乐者，也有双手空舞者，而金银器中的舞者大多处于多个人物中近似中间的位置，[105]如何家村鎏金伎乐纹八棱银杯外壁纹饰（如图 3-40 所示）、法门寺鎏金伎乐纹银香宝子外壁纹饰（如图 3-41 所示），虽然何家村银杯中两位舞者中间以一手持乐器者隔开，但这很可能是为避免两手空舞者紧邻造成视觉上的紧凑感而设置的。这种布局与唐代的乐舞场景极其类似，只是在唐代的乐舞场景中，手持乐器的伎乐人物位于中间舞者的身后或两旁（如图 3-42 所示）。

[105]　此“中间位置”是以金杯或银杯的手柄相对的位置，即从手柄处分割开来的展开图的中间部分。

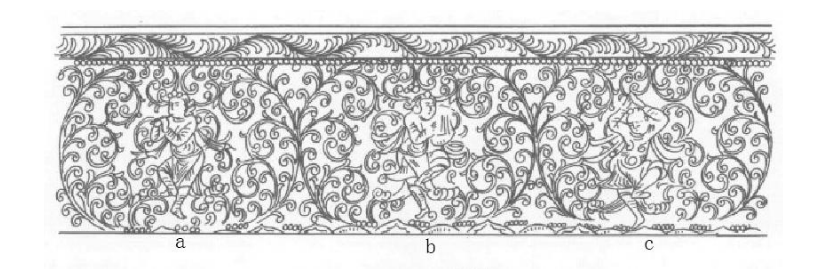


图 3-41　法门寺鎏金伎乐纹银香宝子外壁纹饰



图 3-42　陕棉十厂唐墓三联屏乐舞图

从展开的线描图来看，金银器中的舞者与其他手持乐器的伎乐人物同处于一个平面中，并无前后关系，然而若放到器物本身来看，当观者把视线放于八棱形的何家村鎏金伎乐纹银杯中舞者身上时，我们则能看到杯上四个面的伎乐人物，其两侧手持乐器的伎乐者位于舞者的后侧位，其余的乐者被隐藏在后方（如图 3-43 所示），这恰恰符合观者观看乐舞时的场景。器形为圆柱形的法门寺鎏金伎乐纹银香宝子的设计亦是如此，当观者将舞者面对自己时，两侧的伎乐人物处于后侧位（如图 3-7 所示）。



图 3-43　何家村鎏金伎乐纹八棱银杯

3.4.3　观看

其实，不论是器形还是图像，抛开器物的使用功能之外，其目的是为观者进行观赏，八棱形的金银器在观看时类似观看“屏风”，需要观者一扇一扇地进行观赏；

圆柱形的金银器在观看时则类似观看“卷轴画”，需要观者将其“展开”才能看到全貌，此处的“展开”并非将器物展开，而是遍观其上所有的图像，以此才能对图像有整体的把握，找到图像之间的联系。

另外，这几件饰有伎乐图像的唐代金银器体积较小，其中何家村鎏金伎乐纹八棱银杯高仅 6.7 厘米，口径 6.9～7.4 厘米，足径 4.4 厘米。观者观看时可将其放于地上或案几上，从上而下俯视，[106]然而，由于杯体较小，俯视并不能完全看清杯体上的图像，这就迫使观者将其拿在手中反复观赏把玩。何家村伎乐纹八棱金杯与黑石号八棱伎乐纹带把杯的体积与何家村鎏金伎乐纹八棱银杯近似，二者的观看方式也应如此。

何家村鎏金伎乐纹八棱银杯在如此小的杯体上还饰以忍冬卷草纹和花草纹两种背景纹饰，杯上的伎乐人物动态不大、没有明显的动感，但两种背景图案相间分布，强调背景纹饰变化的同时，则会形成视觉的节奏感，带给观者强烈的趣味性。

法门寺鎏金伎乐纹银香宝子之上的蔓草纹刻画得也极为精细，但其功能并非饮用的杯子，而是供奉佛祖的器具，一般放置于供桌之上，其上的蔓草纹与伎乐人物则可看做是为佛祖观看表演而设置的。若寺庙中供人参拜的佛祖造像体积较大，一般高于香宝子，如图 3-44 所示，那么佛祖则是从上而下俯视香宝子，而不能观赏其上的伎乐人物；若家中供奉的佛祖造像较小，也会将其放于供桌上，那么该造像可能与香宝子等高，佛祖则平视香宝子上的伎乐人物，这与佛教壁画中，在佛祖面前表演的场景类似（如图 3-45 所示）。



图 3-44　莫高窟第一二窟 无量寿佛说法图（晚唐）

[106] 许辉. 唐代家具研究. [东华大学硕士论文]. 上海：东华大学, 2007, 03, 表明唐代已有高足桌椅出现，但无论是高足桌椅还是低矮的桌椅，把玩者把器物放在桌上时均为俯视。



图 3-45　敦煌壁画一一二窟 金刚经变（中唐）

3.5　本章小结

综上所述，唐代金银器中伎乐图像的来源应与胡旋舞、佛教化生伎乐有关，其背景中花草图案的散落形式也与佛教“散花”形式类似，由此可见佛教绘画及思想已经渗透到唐代工艺品中。金银器中突出主体人物的方式有四种：立体人物造型、人物四周边框、金银色彩差异、外凸器形，这几种方式都需要不同的技术予以塑造，从中可见唐代金银器的技术种类之多及运用之纯熟。在器形的塑造上多采用“屏风”形式，使观者在观看图像时增添了更多的乐趣，这则表现出了唐代工匠的设计思维与手法的巧妙。以此看来，装饰有伎乐图像的唐代金银器反映出了唐代多姿多彩的社会生活状态以及兼收并蓄的文化态度。

第 4 章　唐代金银器上的童子图像

目前所发现的唐代金银器中装饰有童子图像的有何家村孔雀纹银方盒（如图 4-1 所示）、丁卯桥童子纹三足银壶（如图 4-2 所示）、西安火车站唐仕女八曲银杯（如图 4-3 所示）、何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯（如图 4-4 所示）四件，虽然唐代金银器中的童子图像相对较少，但仍可据此分析唐代儿童的生活状态、唐人对待儿童的观念等问题。



图 4-1　何家村孔雀纹银方盒



图 4-2　丁卯桥童子纹三足银壶

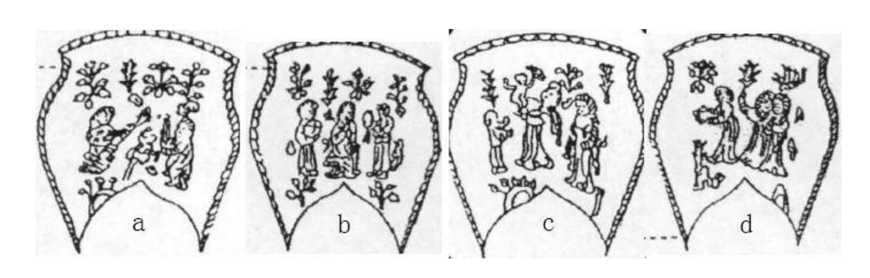


图 4-3　西安火车站唐仕女八曲银杯



图 4-4　何家村仕女狩猎纹八瓣银杯

4.1　童子与妇女

唐代童子与妇女一起游玩、嬉戏的图像颇有相似之处，西安火车站唐仕女八曲银杯中仕女身着长裙，双手托一童子上举，头向后仰，目光看向幼童，幼童站立于仕女掌上（如图 4-5 所示）。这幅图像中仕女的动作与长安南里王村韦氏家族墓墓室东壁碑侧宴饮图中一抱幼童妇人（如图 4-6 所示）[107]的动作极为相似。宴饮图中妇人身着长裙，头向后看，右手抱幼童放于右肩之上，其中长裙的刻画与银杯中仕女所着长裙如出一辙，只是银杯上的童子站立在仕女手上，而壁画中的童子坐于妇人肩上。

此外，还有许多儿童与妇女题材的作品。陕西历史博物馆藏唐代彩绘抱婴女立俑中，一体态丰腴、身着唐装的仕女，右手怀抱一童子，左手与右手状态相同，怀中幼儿双手姿态与仕女双手动态相同，幼儿微仰头望向仕女，但仕女与幼儿并无眼神交流（如图 4-7 所示）。在敦煌莫高窟晚唐第 138 窟的《侍女童子图》中，有着类似的动态，侍女肩披披帛，头梳两个发髻，双手环抱幼童，幼童身着花衣，坐于侍女右臂之上，双手张开，侍女身边还有两个幼儿一同嬉戏（如图 4-8 所示）。此图中侍女怀抱幼童的动作姿态与上述几幅图像中仕女怀抱幼童的姿态相同，均为右臂抱童子，且身着服饰也大体一致，只是发髻略有不同。

当然，妇女与童子图像也并非仅是妇女怀抱儿童的场景。何家村仕女狩猎纹八瓣银杯中，一妇人坐于园中，身后有一侍女站立，二人目光均集中在右侧的童子身上，童子向右侧走去，右臂弯曲上举，意欲扑蝶（如图 4-9 所示）。唐开元年间韦项墓石椁上也出现有童子图像（如图 4-10 所示），童子左侧仍有一位身着长裙的妇人站立，童子站立于仕女右侧，一手向下，手中拿着玩具，一手向上举起，手上有蝴蝶停留在其指尖，幼童目光看向蝴蝶，神情颇为专注。两幅图像中所描绘的均有童子戏蝶的场景，可见扑蝶是儿童娱乐活动的一种。

---

[107] 李星明. 唐代墓室壁画研究. 西安: 陕西人民美术出版社, 2005, 10: 303



图 4-5　西安火车站唐仕女狩猎纹八曲银杯 仕女童子图像

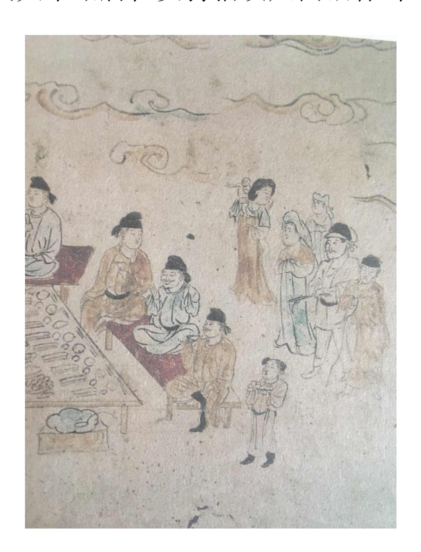


图 4-6　长安南里王村韦氏家族墓墓室东壁北侧宴饮图 局部



图 4-7　彩绘抱婴女立俑



图 4-8　敦煌莫高窟晚唐第 138 窟《侍女童子图》

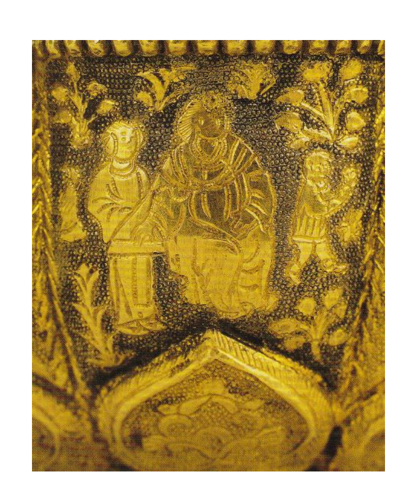


图 4-9　何家村仕女狩猎纹八瓣银杯 仕女图之一



图 4-10　唐开元 韦顼石椁线刻 人物图二 局部

从这些类似题材的图像中，可以看出，妇女在儿童生活中的不可替代性。郑阳在《唐代儿童图像研究》中谈到：这些妇女与儿童嬉戏的图像是对唐代社会生活的真实反映，在唐代日常生活中负起抚育之责的，主要是以母亲为代表的女性成员。男性家庭成员多在外游历、经商、为官，鲜少与妇女儿童处于同一活动场所。《女论语·训男女章》有云："大抵人家，皆有男女。年已长成，教之有序。训诫之权，实专于母。"[108]唐代孟郊也曾有诗："小小豫章甲，芊芊玉树姿。人来唯仰乳，母抱未知慈。"[109]均体现了妇女担负的抚育之责。而唐人将这类图像反复描绘在不同载体上，这既是对妇女日常生活的一种记录，也是以此来向世人宣扬妇女的重要作用。

曾有学者提到过，以儿童题材作为表现对象，有两种性质：一是对新生命的期待，在对儿童行为举止的描绘中体现其天真烂漫，以此与成人世界形成对比；二是突显皇家生活，体现繁衍生息的意思。同时，儿童与母亲联系紧密，将二者刻画在同一画面之中，也可彰显家庭的和谐。[110]或许，这也是唐代金银器上出现童子与妇女相结合图像的原因。

4.2　童子与莲花

童子与莲花图像在唐代众多题材的图像中也颇为常见。丁卯桥童子纹三足银壶外腹底部有一圈莲瓣纹饰，为浮雕状，若把其看做一莲台，那么童子则处于莲台之上，看似童子坐于莲台上嬉戏的场景（如图 4-11 所示）。同为童子处于莲台之上的图像在一唐代铜镜拓片上也有发现，一莲分三茎，中间一茎最短，两侧伸出长茎，长有莲台，而莲台上站立着两童子，双手持莲花、莲蓬，作舞蹈状（如图 4-12 所示）。

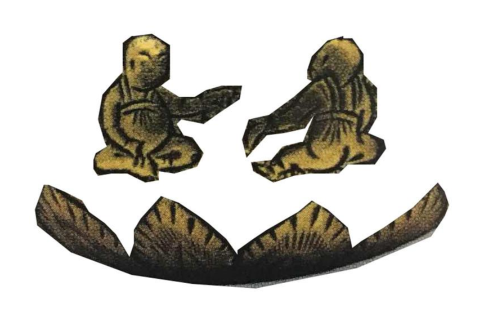


图 4-11　丁卯桥童子纹三足银壶

[108] 郑阳. 唐代儿童图像研究. [中央美术学院硕士论文]. 北京：中央美术学院, 2010, 05: 23

[109] （清）彭定求等编. 全唐诗 卷 380. 北京：中华书局, 1960, 04: 4263

[110] 胡懿勋. 中国古代人物画女性与儿童图像谱系研究. [东南大学博士论文]. 南京：东南大学，2005, 06: 80-81

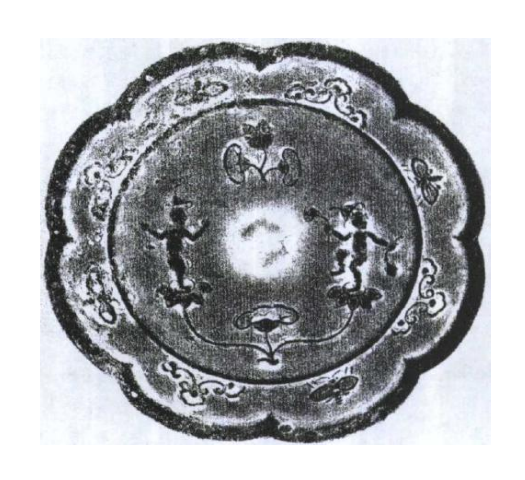


图 4-12　唐代铜镜拓片

类似的舞蹈状态在薛儆墓石椁上部的线刻图案中也有发现，童子身披帛带，两臂张开，一腿弯曲，一腿直立，将落于莲台之上（如图 4-13 所示）。这幅图像中的童子形象与唐代铜镜拓片中右侧童子姿态相同，双手双脚的姿态相差无几，仅是铜镜拓片中的童子手中持有莲花，而薛儆墓石椁上部的线刻童子手中无物。

类似的图像在佛教壁画中也频繁出现，莫高窟第 329 窟中的莲花童子，一手朝上一手朝下，一脚悬空，一脚踩莲（如图 4-14 所示）。敦煌莫高窟唐代第 173 窟中，也有一儿童踩于莲花上，持练而舞，两侧共有四名乐伎奏乐（如图 4-15 所示）。



图 4-13　薛儆墓石椁上部的线刻图案

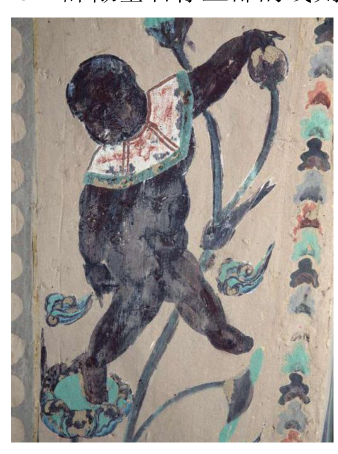


图 4-14　莫高窟初唐第 329 窟的莲花童子（初唐）



图 4-15　敦煌莫高窟唐代第 173 窟

莲花与童子看似只是寻常的组合，然而这种组合在佛教中称为“化生童子”，如报恩经变相图（如图 4-16 所示）。佛教认为化生是生命的诞生方式之一，指无所依托，借业力而生。借童子在莲花中的形象表现化生，这与西方净土思想的流行有关。《佛说无量寿经》（下）记载，佛告阿难：凡有心想随佛往生，去西天极乐世界的，其上辈一心修佛、做功德之人，在寿终时，便会随佛往生，自七宝莲花中化生，拥有神通。[111]所以，在化生童子图像之中，儿童“成为欢乐吉祥的一种象征，甚至具有一定神力，反过来可以庇佑成人，满足其心愿。”[112]脚踩莲花或处于莲台之上的童子图像，应与净土思想密切相关，是对新生的祝福，对往生的希望。

莫高窟第 197 窟北壁绘《九品往生》图中，九个童子被包裹在莲花花苞之中，若隐若现，具有很强的宗教神秘感（如图 4-17 所示）。丁卯桥三足银壶中的莲花与童子图像的结合方式，则有可能是借鉴佛教化生童子的表现形式。

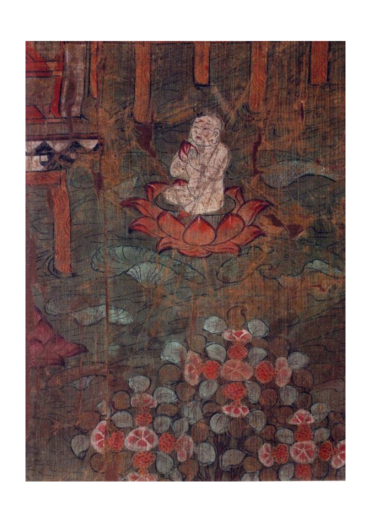


图 4-16　唐代 报恩经变相图绢本设色 童子化生 局部

[111]　（曹魏）康僧铠 译. 佛说无量寿经 下.电子版，原文为：“十方世界诸天人民，其有至心愿生彼国，凡有三辈：其上辈者，舍家弃欲而作沙门，发菩提心……此等众生临寿终时……即随彼佛往生其国，便于七宝华中自然化生，住不退转，智慧勇猛，神通自在。”

[112]　郑阳. 唐代儿童图像研究. [中央美术学院硕士论文]. 北京：中央美术学院, 2010, 05: 35

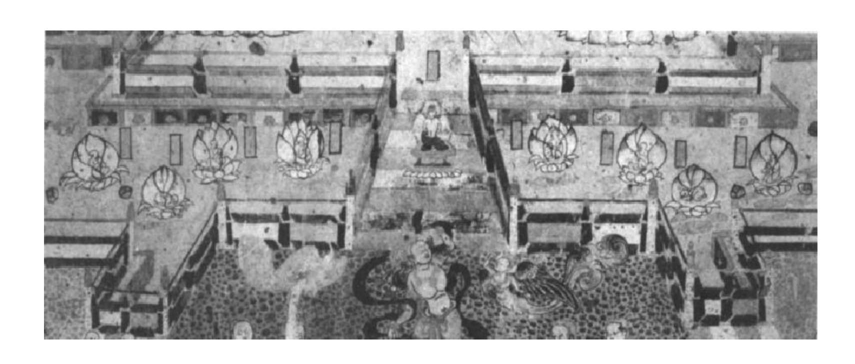


图 4-17　莫高窟第 197 窟北壁绘《九品往生》

4.3　童子与猧

何家村孔雀纹银方盒一童子图像中，右侧童子被一小狗追逐（如图 4-18 所示），童子向右侧跑，两手上举，小狗紧随其后，四肢呈奔跑状态，其身上毛发刻画细密，画面左侧童子双腿弯曲，呈跳跃状，正拿一树枝一手上举，似乎要打下上面的鸟，显然，画面所绘的是两童子玩耍嬉戏的场景。然这幅图像中类似的童子与小狗的动态还出现在南宋版画秦孟雕本《穷子喻》之中，其中一童子同是手中拿棍状物追赶前面的小狗的动态，在其身旁有另一童子以背面示人，进行追逐（如图 4-19 所示）。

新疆阿斯塔纳唐墓第 187 号墓出土的围棋仕女图中，也出现了小狗的形象，一身穿条纹裤子的童子左臂怀抱黑色长毛小狗，右手指向斜上方，眼睛朝着手指方向看去（如图 4-20 所示）。日本正仓院中也藏有一童子戏犬的人胜残片，一光身童子向左转头，观看一只黑白相间的长毛小狗，他双手张开，似要上前拥抱小狗（如图 4-21 所示）。

此外，童子与狗的题材还出现在陶塑中，江苏扬州唐城遗址出土的孩童、小花狗釉陶，孩童高 7 厘米，手捧一球于胸前，看向右侧小狗，小狗高 6.1 厘米，头部刻画细致，眼、耳、嘴、鼻，极为真实，头扭向左侧，注视孩童（如图 4-22 所示）。



图 4-18　何家村孔雀纹银方盒右侧线描图



图 4-19　《穷子喻》南宋秦孟等雕本



图 4-20　新疆阿斯塔纳唐墓 187 号墓 围棋仕女图 局部



图 4-21 人胜残阙



图 4-22　孩童、小花狗釉陶

从金银器、绢画、陶塑中可以看出，布绢是对童子与小狗描绘的最为清晰的载体，能够表现出人物与动物的神态、服饰等细节，同时还赋予鲜艳的色彩；而金银器的刻画在细节上则稍逊，色彩上也不能同绢画相比；陶塑的刻画则对形体的塑造最为突出。

小花狗在唐代又称“猧”，是由西域传入中原的一种小狗，这种可爱的萌宠受到了当时各个阶层的喜爱，尤以贵族仕女和儿童最为突出。[113]猧也成为唐代极为流行的宠物狗。唐佛教经文《父母恩重经讲经文（一）》记载儿童喜欢与猧子玩耍：“孩儿渐长成童子……捉蝴蝶，趁猧子，弄土拥泥向街里……五五相随骑竹马，三三结伴趁猧儿。”[114]

金银器上童子与猧相互嬉戏玩耍的图像中，童子的衣着较为华丽，应是出自世家贵族，而猧这一动物也非寻常人家所能圈养，所以童子与猧的图像，应是对贵族儿童生活的一种描绘。

除童子与猧的图像之外，还有妇女与猧相互嬉戏的图像，《簪花仕女图》中，手持红色拂尘的仕女转头看向身后的小狗，正用拂尘逗弄一只正在奔跑的长毛小狗（如图 4-23 所示）。还有一则关于猧与妇人的故事：曾经唐玄宗与臣子下棋，杨贵妃看到玄宗将输，便使猧子扰乱棋局，玄宗大悦。[115]事实上，猧在唐代应是一种新奇动物，且颇受欢迎，尤其是唐代独守闺中的仕女，猧子性情温顺，且易对人生出依恋之情，这使猧子成为闺中仕女们的心灵寄托。[116]文人雅士见此情景，也被牵动思绪，唐代诗人王涯曾有诗道“白雪猧儿拂地行，惯眠红毯不曾惊。深宫更有何人到，只晓金阶吠晚萤。”[117]诗中道出了宫中妇人的孤寂，只得与猧子相互依赖。

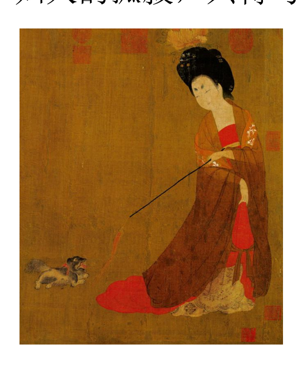


图 4-23　《簪花仕女图》局部

---

[113] 丛振. 西域“猧子”与唐代社会生活. 新疆师范大学学报, 2012, 11: 46

[114] 黄征, 张涌泉. 敦煌变文校注. 北京: 中华书局, 1997: 974

[115] 段成式. 酉阳杂俎·卷-1·忠志. 北京：中华书局, 1981: 2

[116] 丛振. 西域“猧子”与唐代社会生活. 新疆师范大学学报, 2012, 11: 48

[117] 彭定求. 全唐诗·卷第 346. 北京：中华书局, 2008: 1758

4.4　童子与游戏

在丁卯桥童子纹三足银壶中，其中共刻画三面童子嬉戏的场景（如图 4-2 所示），其一为手拿小草的二童子相对而坐，四周分布几株杂草，此图中两幼儿的游戏被称为“斗百草”（如图 4-24 所示）。斗百草是古代端午时节的民俗活动，南北朝时已有此习俗，有踏百草，也有斗百草，或对花草之名，或以草的多寡及韧性相比，到唐代，儿童们仍对此游戏乐此不疲，可考验游戏者的敏捷应对能力。[118]



图 4-24　丁卯桥童子纹三足银壶　“斗百草”

此类图像在敦煌莫高窟中唐第 119 窟《七童子采花图》中也有发现，图像中共有七个幼童，上面身着朱色衣裤、绿色衣裤、绿衣红裤的三个童子，似正站在树上采花，中间两位一身着朱色衣裤的童子手拿着花站在地上，一身着棕色衣裤的童子扶着树干，仰头向上望去，最下面的两儿童则在距离稍远的位置拾捡树上童子扔下的花草（如图 4-25 所示）。这是儿童于野外采花斗草的情景，可见斗草在唐代儿童娱乐生活中颇受欢迎。

关于斗草，唐代韦洵的《嘉话录》里还记载了这样一个故事：东晋谢灵运的须美，行刑死后，被南海祇洹寺的僧人得到，想制成维摩诘画像的胡须，寺内的僧人很是珍惜，使其免受损坏。中宗时期，乐安公主为斗草游戏，命人从寺内取走谢灵运的美须，但又怕别人也找到这里，便把其余的美须剪毁。从这则故事中可以得知，在唐代，斗草已经是相当风靡的游戏了，以致皇室贵族都对这种游戏乐此不疲。[119]

[118]　毛颖. 唐鎏金婴戏图小银瓶图像探析. 南方文物, 1995, 12: 81

[119]　刘桂秋. “斗草”源流. 寻根, 1997, 06: 3



图 4-25　七童子采花图

丁卯桥童子纹三足银壶中第二幅童子图像为三童子乐舞图，一幼童立于一蒲团之上，另外两个童子分别于其两侧，一立一坐，立者手中拿着拍板，坐者手中捧箫，似正为中间跳“胡旋舞”的童子伴奏（如图 4-26 所示）。胡旋舞是唐人极为热爱的舞蹈之一，致使童子也开始模仿，以供日常娱乐。第三章中，已有对胡旋舞的论述，在此不多作赘述。

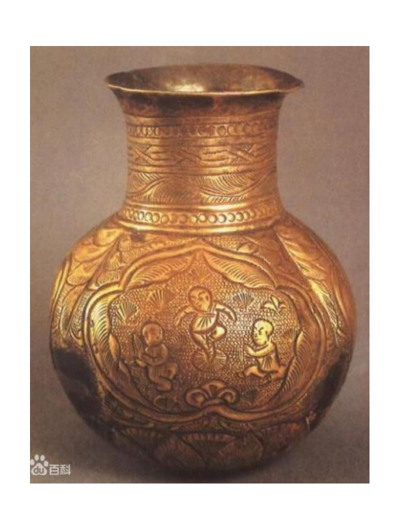


图 4-26　丁卯桥童子纹三足银壶 乐舞图像

丁卯桥童子纹三足银壶中第三幅童子图像为三童子表演杂剧的图像，一头戴幞头，身着官袍的童子立于中间方毯上，看向左侧童子，左侧童子同样头戴幞头，似弯腰向中间童子行礼，右侧童子向右奔走，但头向后看，目光仍聚焦在中间童子身上，三人正在表演某种杂剧（如图 4-27 所示）。



图 4-27　丁卯桥童子纹三足银壶 杂剧图像

“杂剧”一词，我国南宋以前，并无严格的界限，而是一种泛称、统称，但有时也特指包括于其中的“参戏”、“滑稽”戏等。唐代见诸记载及有实物资料可考的为参军戏又叫弄参军，由二人扮演参军、苍鹘，以风趣的语言、滑稽的动作来逗人发笑，达到讥贬、戏弄的目的。[120]

根据文献记载，杨贵妃生日宴时，唐玄宗曾命一个由三十人组成，年龄低于十五岁的少儿班进行表演，唐代宫廷中也有专门负责奏乐的儿童。[121]此外，唐宫廷也有设计排练过儿童表演的舞蹈、杂剧，如《九功舞》[122]、《神功破阵乐》[123]等。可见，杂剧在唐代刚刚萌芽，金银器上的儿童“杂剧”图像或许是这一表演形式的一种记录，也可能仅仅是儿童娱乐的一种方式。

4.5　图像布局

何家村出土的孔雀纹银方盒中仅有一面饰有童子图像（如图 4-28 所示），其婴戏纹样比较精致，画面中间为一大型的花纹，四周分散众多花草纹饰，两只飞鸟飞于中间花卉的两侧，两侧均有一幼童，左侧的童子拿着一根木棍正与飞鸟嬉戏，右侧的童子转头回顾，其身后有一小狗正在追逐。

画面基本呈对称分布，鸟与幼童的位置相当，均分布于花卉两侧，中间花卉顶点与二童子构成类似三角形的布局。以器形来看，方盒侧面为方形，童子所处的场

---

[120] 毛颖. 唐鎏金婴戏图小银瓶图像探析. 南方文物, 1995, 12: 81

[121] （北宋）乐史《杨太真外传》：“十四载六月一日，上幸华清宫，乃贵妃生日。上命小部音声（小部者梨园法部所置，凡三十人，皆十五以下）于长生殿奏新曲。”

[122] 《九功舞》由六十四名儿童参加的表演，服装要整齐划一，有统一的样式，戴进德冠，穿紫色上袴和下褶，拖着鞋子跳舞，舞步舒静，象征着文德。

[123] 《神功破阵乐》，衣甲，持戟，执纛者被金甲，八佾，加箫、笛、歌鼓，列坐县南，若舞即与宫县合奏。

景相当宽阔，完全可容纳多个人物，但画面中仅有两位童子，且并不位于画面中心，而中心的花朵分出两枝，则将方形一分为三，使画面看起来又像三个三角形拼贴而成。除此之外，这个构图还强调对称式，三角形的形式使得左右人物与中间植物出现一种前后关系。

孔雀纹银方盒的其余三面分别饰有孔雀（如图 4-29 所示）、树木（如图 4-30 所示）和凤鸟（如图 4-31 所示），均呈对称分布，工致严整，且无情节与空间的描述，因此童子图像的布局似可看作是对之前图式的突破与革新。

这种类似三角形的构图方式同样出现在丁卯桥童子纹三足银壶中，其中胡旋舞与杂剧图像明显为三角形构图（如图 4-32 所示）。胡旋舞图中，立于蒲团之上的童子与另外两个童子形成三角构图；杂剧图像中，立于方毯上的童子也与左右两侧的童子形成三角形构图。

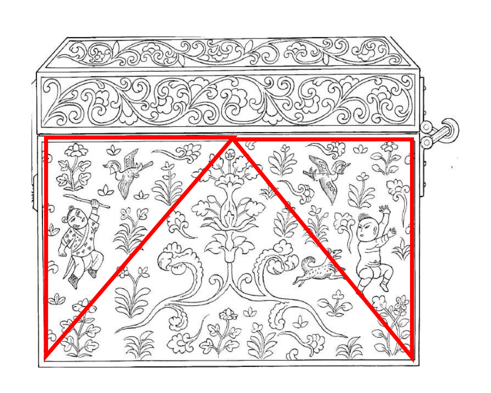


图 4-28　何家村孔雀纹银方盒右侧线描图

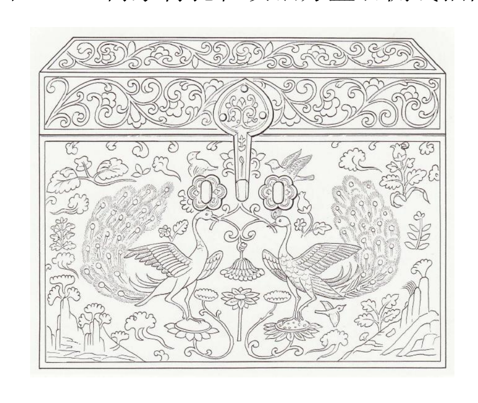


图 4-29　何家村孔雀纹银方盒 正视

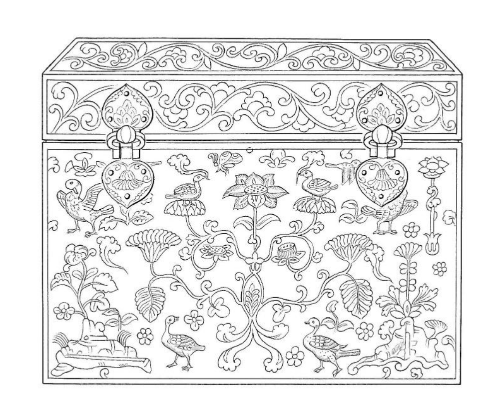


图 4-30　何家村孔雀纹银方盒 后视



图 4-31　何家村孔雀纹银方盒 左视

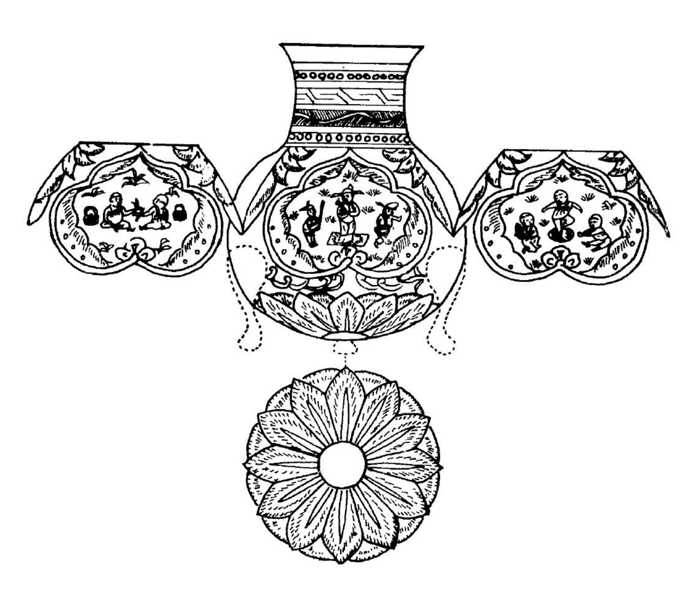


图 4-32　丁卯桥童子纹三足银壶

何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯仕女图像中的童子图像（如图 4-33 所示），其中一妇人坐于画面中央，其左侧立有一侍女，童子位于妇人右侧，手捧一物向右侧走，四周分布花草纹饰。妇人同样比二者稍高，三人也构成类似三角形的形式。

西安火车站唐仕女狩猎纹八曲银杯仕女图像中的童子图像（如图 4-34 所示），与

何家村银杯中的童子图构图近似，一妇人手抱一婴孩于右肩处，妇人左侧为一童子，右侧为另一妇人，同样构成类似三角形的构图形式。

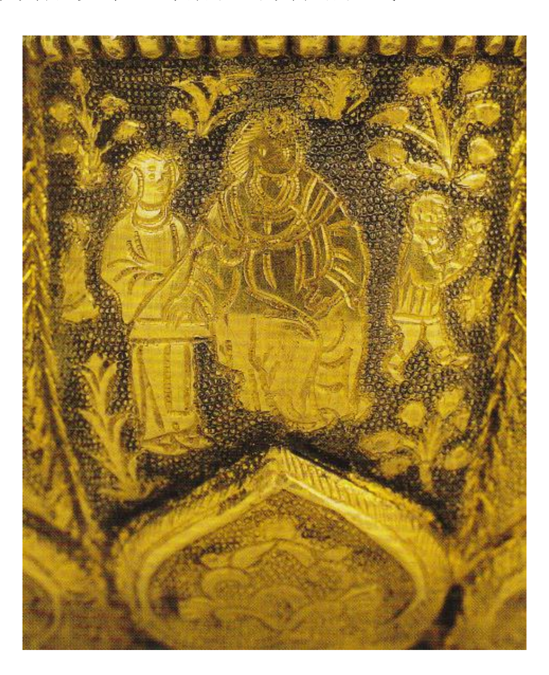


图 4-33　何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯 仕女童子图像



图 4-34　西安火车站唐仕女狩猎纹八曲银杯 仕女童子图像

以此来看，这四件金银器上的童子图像均与类似三角形构图相关，并且没有出现一位童子单独嬉戏的情况。

类似的三角形构图形式在新莽至东汉初期的南阳汉画像石中已有显现，其中，西王母正面端坐位于图像中间，两侧分立两位持物羽人（如图 4-35 所示），山东嘉祥蔡氏园汉画像石中的西王母图像与此相同，西王母正面面对观者，两侧侍者跪坐（如图 4-36 所示），以此形成类似三角形的构图形式，且左右对称。

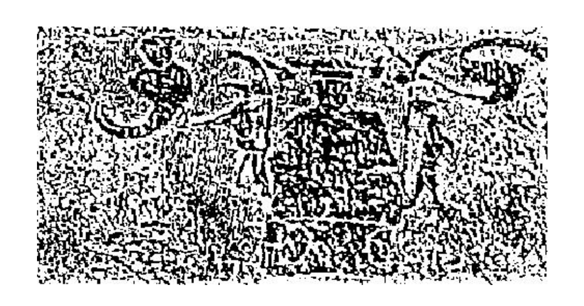


图 4-35　南阳画像石 西王母图像

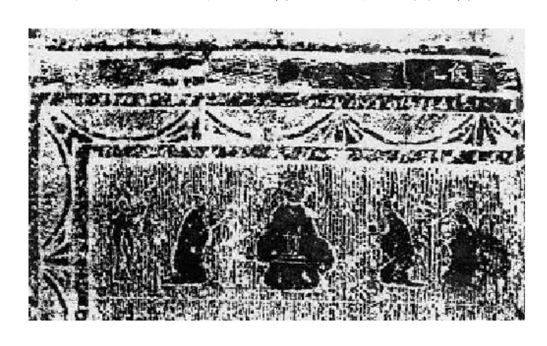


图 4-36　嘉祥县蔡氏园画像石 西王母图像

在佛教壁画、石窟之中也有出现，如“一佛二弟子”、“一佛二菩萨”（如图 4-37 所示）等画像，佛位于中间，菩萨、弟子等分布于两侧。但在这种构图形式中，佛是主要的，而其余人物是次要的，这就必然造成了“三角形”的形式。

正如墓葬壁画中常见的墓主人画像（如图 4-38 所示），墓主也同样位于中间部位，两侧分立侍女、侍者，这种形式的“三角形”构图是为突出主人的中心地位，或者说所刻画人物的身份注定了其画面的构图形式。如《重屏绘棋图》（如图 4-39 所示）中，李璟位于中间位置，其左侧二人与其右侧一人均为其弟，这四人形成的类似三角形构图形式，把观者的视线引向中间部位，使观者一眼便能抓住中心人物。《听琴图》（如图 4-40 所示）中同样如此，三位人物排布方式使观者能够了解到画家所要传达的信息，画面中的主体人物是中间一位。

笔者认为，这种构图形式可能最早便是“西王母”壁画中的形式，而逐渐应用到墓主人画像、佛教壁画之中，以此来显示“中间人物”的特殊地位。由此猜测，金银器中所应用的类似三角形的构图形式，可能是依据佛教壁画的构图形式进行绘制的。

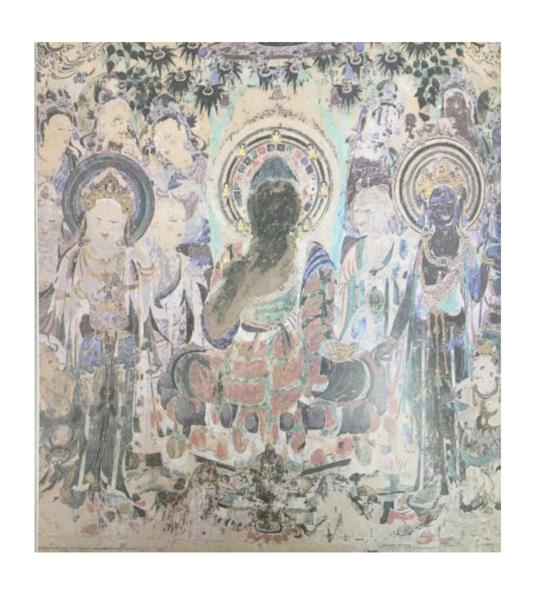


图 4-37　初唐 敦煌壁画说法图 五七窟



图 4-38　辽阳北园 3 号东汉墓 墓主坐帐宴饮图



图 4-39　重屏绘棋图 局部



图 4-40　听琴图 局部

而这种三角形的构图方式大多是与画面中人物的身份有关，主要人物位于画面中间，次要人物分布其两侧。再来看金银器中的童子图像，何家村孔雀纹银方盒中童子图像（如图 4-28 所示）的中间部位为一朵极具装饰性的花卉，童子分布其两侧。笔者认为，在这里，花卉并不是主体，而是主要起到分割的作用，可能工匠仅是采用此形式来分割画面，达到对称的作用。那么丁卯桥童子纹三足银壶中的三幅童子图像，则分别把观者的视线引向中间部位，以此来看，“乐舞”（如图 4-26 所示）、“杂剧”（如图 4-27 所示）当中均有一幼童位于画面中间位置，其所表现的也应是乐舞、杂剧中的主要人物。虽然这几幅童子图像中并没有出现身份地位高于其余人物者，但从其构图形式，便能看出画面所要表达的主题。

何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯与西安火车站唐仕女八曲银杯中的童子图像（如图 4-32、图 4-34 所示），由于仕女位于中心位置，孩童位于画面一侧，则强调的必然是唐代贵妇与童子之间的乐趣，或者说是母与子之间的天伦之乐。

4.6　本章小结

从唐代金银器中的童子图像来看，童子与妇女的组合形式，表现出了妇女在唐代的社会地位，同时也彰显出家庭的和谐秩序；童子与莲花的组合，则是由佛教化生童子图像借鉴而来，代表对新生的祝福；童子与小狗的组合则可看出小狗在唐代颇受小孩与妇女的欢迎；童子游戏的图像则证实了儿童在唐代的娱乐生活，以及唐代流行的娱乐活动必有胡旋舞、杂剧；三角形构图形式可能是从佛教壁画而来，其目的是为凸显画面的主题。由此可见，童子图像在唐代已开始受到关注。

唐代出现如此之多的童子图像并非偶然，在科举上，唐代设置了“童子科”[124]；在医学上，也设立了“小儿科”[125]；在宫廷活动时，也有“童子舞”；在诗词中，

[124]　《文献通考》（卷 35 • 选举 8 • 童科）中有记载：“凡十岁以下，能通一经及《孝经》、《论语》，每卷诵文十通者予官，通七者予出身。”

[125]　《新唐书》（卷四十八）中称此科为“少小”，即少儿科之意。

也出现大量描绘儿童形象的作品。[126]可见，唐代社会对童子极为重视。同时，儿童象征人类生命的延续，在当时，人们普遍希望增加孩童来提高自己家庭的生活水平，图像中的两童子、双丫莲，预示着“连生贵子”，持莲、戏莲童子形象是为“磨喝罗”化生玩具的反映，其目的是为祈求多子多福。

[126] 杜文. 从考古发现看唐代童子画. 碑林集刊, 2001, 06: 292

第 5 章　唐代金银器上的人物故事图像

目前唐代金银器中饰有人物故事图像的有西安抚琴纹海棠形银盘、不列颠人物纹海棠形银盘、背阴村人物纹三足银壶及法门寺鎏金人物画银香宝子等。其中法门寺出土的两件鎏金人物画银香宝子中所饰图像最多，每件器物上分别饰有四个故事图像，其人物姿态与图像构图形式均有类似之处，其他饰有人物故事图像的唐代金银器也存在相同的情况。这些人物故事涉及仙人、高士、传说人物、历史人物等多种类型，笔者关注的问题是：这些故事图像中类似的人物动态与图式是由何而来？这些图像所描绘的场景与定名是否相符？这些图像在唐代有着怎样的寓意，又有何作用？

5.1　人物姿态与图式

法门寺出土的两件鎏金人物画银香宝子中，都有关于历史传说故事的画面，这两件香宝子的形制相同，只是壶门中刻画的场景不同（如图 5-1 所示）。根据发掘报告所述，其中一件香宝子上的装饰场景分别为仙人对饮、萧史吹箫、金蛇吐珠、伯牙抚琴。[127]

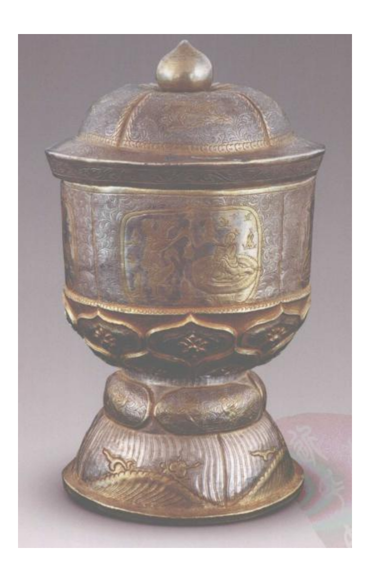


图 5-1　法门寺鎏金人物画银香宝子之一

四幅图像中“萧史吹箫”与“伯牙抚琴”两幅图像有着类似之处，“萧史吹箫”图中，人物位于图像左侧，身着广袖长袍，头发束起，盘坐于蒲团之上，手捧乐器吹奏。画面中的动物尾部似凤尾，鸟头似鹰头，爪子似鸡爪，跟同时发现的地宫石门门额的朱雀（凤）浮雕类似，像是在随乐声翩翩起舞（如图 5-2、图 5-3 所示）。

[127] 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 上. 北京：文物出版社, 2007: 177

“伯牙抚琴”图人物所处的位置与萧史吹箫图中正好相反，其人物位于图像右侧，将琴放于膝盖之上，双手正在抚琴。但人物同样盘坐于蒲团之上，神情动态像是陶醉于乐声之中，两只仙鹤也在琴声中翩然起舞（如图 5-4 所示）。

“萧史吹箫”图与“伯牙抚琴”图两幅图像中，人物坐姿相同，对面均有动物作起舞状，只是一人位于图像左侧、一人位于图像右侧，二人若放于同一图像之中，则是相对而坐的状态。



图 5-2 法门寺鎏金人物画银香宝子之一 萧史吹箫



图 5-3 法门寺地宫石门门额朱雀



图 5-4 法门寺鎏金人物画银香宝子之一 伯牙抚琴图

饰有相同人物坐姿的图像还有西安抚琴纹海棠形银盘，银盘上有一逸士位于图像左侧，正盘坐于一方蒲团之上抚琴，在他身后有一童子执杖站立，在逸士的前方有一仙鹤正在起舞，四周有山石，盘子底部饰以折枝花纹（如图 5-5、图 5-6 所示）。

这幅图像中的逸士姿态与法门寺银香宝子“萧史吹箫”图中的人物动态一致，同位于图像左侧，盘坐于一蒲团之上，手中弹奏乐器。同时，此银盘中的人物与法

门寺银香宝子“伯牙抚琴”图中的人物坐姿相同，抚琴的姿态一致，与“伯牙抚琴”图中的人物更像是对镜而坐。

三幅图像中的动物动态也颇为类似，均为一腿着地，一腿抬起，双翅向后伸展的状态，脖子略弯，目视奏乐者（如图 5-2、图 5-4、图 5-5 所示）。但其中也有细微差别，“萧史吹箫”图、西安抚琴纹海棠形银盘与“伯牙抚琴”图中的动物形象有所区别，伯牙抚琴图中的动物脖颈、双腿细长，而其余两幅图像中的动物，双腿较短，脖颈也并不修长。



图 5-5　西安抚琴纹海棠形银盘

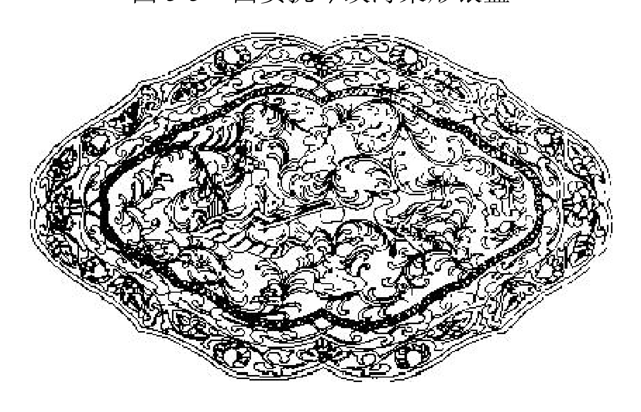


图 5-6　西安抚琴纹海棠形银盘线描图

这种类似的人物动态、动物形态及图像构图与唐代“真子飞霜”镜的图像极其近似，六安出土的真子飞霜镜中，人物位于图像左侧，盘坐于一蒲团上，腿上放置一长琴，双手正在抚琴，对面有一类似鸾鸟的动物正随乐而舞（如图 5-7 所示）。这幅图像中的形式与金银器中“萧史吹箫”图、“伯牙抚琴”图、西安抚琴纹海棠形银盘中的图像如出一辙。由此可见，金银器中的三幅图像与“真子飞霜”图像应出自同一粉本。

虽然四者均为唐代用具，但图像中的人物穿戴服饰却与唐代流行服饰大不相同，唐代男子官服多为头戴幞头，身穿圆领窄袖袍衫。隐士则爱家居常服，斜领大袖。从唐代遗留下来的图像中我们可以看出，唐代喜用魏晋南北朝时期的服饰风格来描

绘人物。[128]而这一形式正与魏晋流行服饰相同，宽衫大袖、散发袒胸，使“褒衣博带”成为魏晋风尚。这也与抚琴图像中的人物形态相同。[129]



图 5-7　六安出土真子飞霜镜

而唐代“真子飞霜”镜图像则与南京西善桥南朝墓室模印砖画“竹林七贤与荣启期”图像有着密切联系，其人物姿态与“嵇康”最为接近（如图 5-8 第一人所示）。“竹林七贤与荣启期”图像中，嵇康坐于树下，一腿竖起，一腿盘坐，腿上放置一琴，其人物形态、衣褶线条与“真子飞霜”镜中人物如出一辙，只是镜上人物为双腿盘坐。金银器中的“萧史吹箫”图、“伯牙抚琴”图、西安抚琴纹海棠形银盘中的人物也均为双腿盘坐，但整体人物造型还是极为近似的，仅与“嵇康”人物有细微差别。由此可推断，金银器中这三幅图像其最初来源正是魏晋时期的人物图像，表现魏晋隐士人物的风骨。

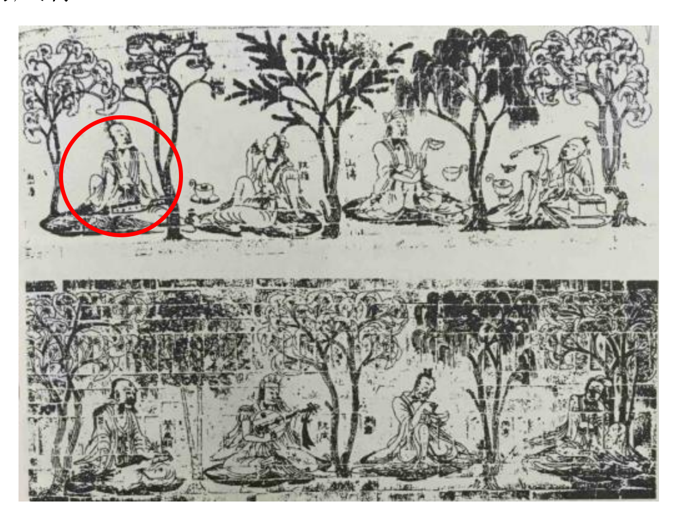


图 5-8　南京西善桥南朝墓墓室模印砖壁画“竹林七贤与荣启期”拓本

[128] 杨洋. 唐“真子飞霜”铜镜的图像研究. 武汉: 湖北美术学院学报, 2014, 11: 016

[129] 杨洋. 唐“真子飞霜”铜镜的图像研究. 武汉: 湖北美术学院学报, 2014, 11: 016

此外，这一人物姿态也见于法门寺出土的另一件鎏金人物画银香宝子“颜回问路”图中，一人位于图像左侧，背靠大树，一手撑在身后，一手搭于竖立的膝上，另一腿盘起，目光向右侧人物看去（如图 5-9 所示）。“王祥卧冰”图中，人物同样坐于树下，身穿宽袖大衫，一手拿一拐杖，一手搭于竖立的膝上，另一腿同是盘起，仰头看向右上方（如图 5-10 所示）。这两个人物的动作、姿态，宛如一致，同时，这种人物造型与“竹林七贤与荣启期”图像中“嵇康”人物更为雷同，均是树下人物图像，一腿竖起，一腿盘坐的姿态，使人物动态看起来自在随意，表现着人物的洒脱与不羁。只是这两幅图像中并无乐器，应是工匠稍作改变的结果。



图 5-9　法门寺鎏金人物画银香宝子之二 颜回问路

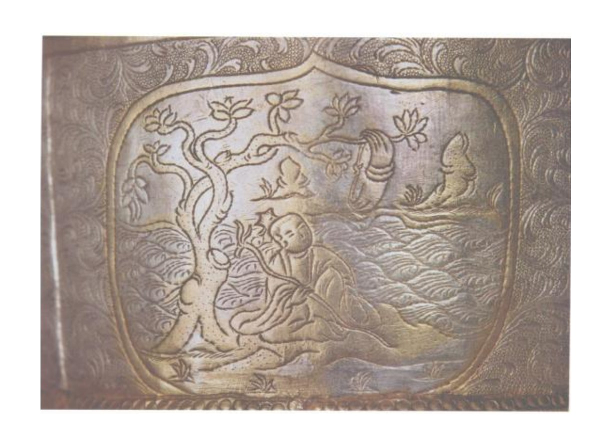


图 5-10　法门寺鎏金人物画银香宝子之二 王祥卧冰

在“仙人对弈”图中，两人对坐于蒲团之上，中间设有围棋，另一人坐于旁边观看，草石点缀于背景之中（如图 5-11 所示）。这一场景与“仙人对饮”图中相似，“仙人对饮”图中同是两人相对而坐，一人吹箫，一人手捧一碗，二人跪坐于蒲团之上，姿态优雅（如图 5-12 所示）。从这两幅图像来看，有一相近的人物姿态，即“仙人对弈”图像右侧人物与“仙人对饮”图像左侧人物，二人均为跪坐姿态，头部低垂，身披帛带，衣褶线条颇为近似。这种服饰风格同为魏晋时期流行的人物服饰，应也是借鉴当时人物画像风格的作品。

“郭巨埋儿”图与“颜回问路”图中也有类似的人物动态。其中，郭巨埋儿图

中有三个人物，其中一人肩扛一把锄头，锄头上挂一水瓶，手指画面右上方，而另外两人像是虚心受教的意思（如图 5-13 所示）。而“颜回问路”图中，右侧人物肩背一物，另一手指向画面左上方，目光看向左下方树下人物，（如图 5-9 所示）。这两幅图像中人物均肩背一物，手指动态如出一辙，只是指示方向有所不同。

由此看来，唐代金银器上的诸多相似的人物图像，定有相似的粉本图式作为依据，但在依据粉本刻画图像的同时，并未完全按照图式塑造形象，而是稍作改变，这就形成了不同但相似的人物故事图像。



图 5-11　法门寺鎏金人物画银香宝子之二 仙人对弈



图 5-12　法门寺鎏金人物画银香宝子之一 仙人对饮



图 5-13　法门寺鎏金人物画银香宝子之二 郭巨埋儿

5.2　对图像定名的质疑

仔细观察两件法门寺鎏金人物画银香宝子上的人物故事图像之后，发现“萧史吹箫”图中人物吹奏的乐器并不是箫，箫分为洞箫和排箫，洞箫为单管直吹，正面五孔，背面一孔者（如图 5-14 所示）；排箫在古代为竹管编排而成，以一系列竹管构成的管乐器，竹管由长到短或由短到长的顺序排列，并以蜜蜡封底（如图 5-15 所示），而洞箫或排箫均非图中乐器。“萧史吹箫”图中乐器应是笙或竽（如图 5-2 所示），笙，一般用十三根长短不同的竹管制成，用于吹奏（如图 5-16 所示）；竽，形状与笙相似，但比笙大，原三十六管，后减至二十三管、二十二管，高七十八厘米（如图 5-17 所示）。由此可见，图中人物所拿乐器并不是箫。

再看关于萧史吹箫的故事，汉朝刘向著《列仙传・卷上・萧史》中记载：“萧史善吹箫，作凤鸣。秦穆公以女弄玉妻之，作凤楼，教弄玉吹箫，感凤来集，弄玉乘凤、萧史乘龙，夫妇同仙去。”[130]若以此故事为底本，则更可说明萧史所奏之乐器为“箫”。然法门寺香宝子中“萧史吹箫”图虽有故事中类似凤鸟之物，但其刻画乐器则与“箫”完全不同。

江苏打鼓墩樊氏墓画像石《萧史吹箫图》中也有“萧史吹箫”的图像，中间为一颗繁茂的大树，树右侧有三人，一人吹箫，一人抚琴，一人站侍，树上有凤鸟，或飞或栖，树的左侧还有一口衔仙草的凤鸟翩翩起舞。[131]此画像石中的萧史所吹奏的乐器正是“箫”（如图 5-18 右下角所示）。明显与法门寺“萧史吹箫”图像中的乐器不同。

关于法门寺银香宝子图中乐器是笙还是竽的问题，《昌氏春秋・仲夏纪》高绣注中有记载：“‘竽，笙之大者’而在中国历史上一般都把二十二簧、二十三簧、三十六簧或是以上型制的乐器称作竽；把十九簧、十七簧、十三簧等少于十九簧型制的乐器称作笙。”[132]而法门寺银香宝子“萧史吹箫”图中乐器簧管并不多，应是笙。

此外，洛阳出土的葵花形王子乔吹笙引鸾镜上的图像与法门寺出土的银香宝子上“箫史吹箫”图相似（如图 5-19 所示），同为一人坐于图像左侧，双手所持之物与“萧史吹箫”图中人物所持乐器相同，人物对面有一凤鸟由上至下飞来，似是被乐声吸引而至，而这幅图像则被定名为“王子乔吹笙引鸾”。另有中国国家博物馆所藏王子乔吹笙引凤镜中，人物“王子乔”手中乐器与法门寺银香宝子“萧史吹箫”图人物手中乐器亦同（如图 5-20 所示），凤鸟同样位于人物对面，人物、动物形式基本相同，只是背景纹饰稍有差异。鉴于三幅图像的相似之处颇多，笔者认为银香宝子

[130] 张春宇. 打鼓墩樊氏墓画像石《萧史吹箫图》浅析. 新视觉艺术, 2010, 06: 95

[131] 张春宇. 打鼓墩樊氏墓画像石《萧史吹箫图》浅析. 新视觉艺术, 2010, 06: 95

[132] 贾光辉. 对中国民族簧管乐器发展史中笙兴竽亡的思考. 乐府新声, 2014, 02: 98

中“萧史吹箫”图很可能是定名有误，应为“王子乔吹笙”图。



图 5-14　洞箫



图 5-15　排箫



图 5-16　笙



图 5-17　竽



图 5-18　江苏打鼓墩樊氏墓画像石 萧史吹箫图



图 5-19　洛阳出土的葵花形王子乔吹笙引鸾镜



图 5-20　中国国家博物馆藏王子乔吹笙引凤镜

法门寺鎏金人物画银香宝子中的“郭巨埋儿”图也与其他“郭巨埋儿”图像有所不同，这幅图像中只有三个人物，其中一人肩扛一把锄头，锄头上挂一水瓶，手指指向画面右上方，而另外两人略微低头，拱手作揖（如图 5-13 所示）。然而整幅图像中并没有埋儿的场景，不知所据为何。

实际上，郭巨埋儿的故事在西汉时已较为完整，唐代以前的郭巨埋儿图最多呈现三个故事性画面，如日本久保惣纪念美术馆藏北魏正光五年匡僧安墓石棺床屏风郭巨画像（如图 5-21 所示）。一是郭巨掘地获金釜时，这一类图中主要有三个人物：郭巨、郭巨妻子以及郭巨幼儿；二是郭巨带一金釜回家途中的情景，同样是三个人物：郭巨、郭巨妻子以及郭巨幼儿；三是郭巨回到家中的画面，有四个人物：郭巨、郭巨母亲、郭巨妻子、郭巨幼儿。

纳尔逊——阿特金斯美术馆藏北魏石棺床屏风上的郭巨画像则省略了最后一个情节，只表现了郭巨掘地获金釜与带金釜回家途中的情景（如图 5-22 所示）。而法门寺鎏金人物画银香宝子中的“郭巨埋儿”图像若说描绘的是郭巨埋儿的故事，既没有正在埋儿时的动作，又无回到家中侍奉母亲的场景，若说是回家途中或去埋儿的路上，也并无幼儿出现。



图 5-21　日本久保惣纪念美术馆藏北魏正光五年匡僧安墓石棺床屏风郭巨画像



图 5-22　纳尔逊——阿特金斯美术馆藏北魏石棺床屏风上的郭巨画像

襄阳余家湖南朝画像砖墓中的“郭巨埋儿”图像，虽然仅仅刻画了埋儿时的场景，但也有郭巨正在掘地的动作，其妻子怀抱幼子的场景（如图 5-23 所示），而法门寺鎏金人物画银香宝子中的“郭巨埋儿”图像与上述任一“郭巨埋儿”图像中的描绘均不相符，且并无故事内容的刻画，所以笔者推测，法门寺银香宝子中的“郭巨埋儿”图像所描绘的并非“郭巨埋儿”故事。



图 5-23　襄阳余家湖南朝画像砖墓“郭巨埋儿”图像

法门寺银香宝子“王祥卧冰”图中，人物手握权杖，头向右上方仰视，作思考状，包袱挂于树上，水波刻画的十分清楚，不像是冰，且没有“卧”的姿态（如图 5-24 所示）。“王祥卧冰”这一故事在东晋《搜神记》中已有记载：王祥性至孝，早年失去母亲，继母待他并不慈善，且常向其父进谗言陷害王祥，于是逐渐失去父亲爱护。但在父母生病时，仍衣不解带地照料，继母想吃新鲜的鱼，当时天寒地冻，王祥想解衣剖冰求鲤，但冰突然裂开，双鲤跃出，于是王祥将鲤鱼带回家中侍奉继母。由此故事可知，“王祥卧冰”图中必少不了“解衣”的王祥和“双鲤”，而法门寺银香宝子中这幅“王祥卧冰”图，“王祥”衣服确为敞开，但并无冰面或鲤鱼显现在画面之上，且人物神态自若，并不像是对“王祥卧冰”故事内容的刻画。

甘肃清水箭峡墓南壁甬道东侧第二层砖雕中也出现了“王祥卧冰”图（如图 5-25

所示），图中“画面中下部王祥裸体横卧于波浪纹饰的冰面，腹部有衣服包裹，左上有一提篮，衣衫披挂篮中，身下有两条大鲤鱼，呈自然摆动状态，有墨铭‘王祥行孝’。”[133]这幅图像是宋金时期的王祥卧冰图，冰面也是采用波浪纹饰，但从人物的姿态、刻画的鲤鱼上就能看出故事的内容。同样，在河南登封黑山沟北宋墓中的王祥卧冰图中，王祥解衣，将衣服挂于树上，躺于冰面，其右侧有一人看向他，身边有一背篓，左侧绘有两个鱼尾（如图 5-26 所示），从画面中亦可知所绘内容。虽然这两幅“王祥卧冰”图均是唐以后的图像，但仍可看出与法门寺银香宝子中的“王祥卧冰”图有很大区别。[134]

法门寺银香宝子“王祥卧冰”图中人物身穿广袖宽袍，从上文分析可知，其人物姿态与图式均与魏晋时期的“竹林七贤与荣启期”图像类似，笔者推测，这幅图像应同为高士图像，而非孝子图像。

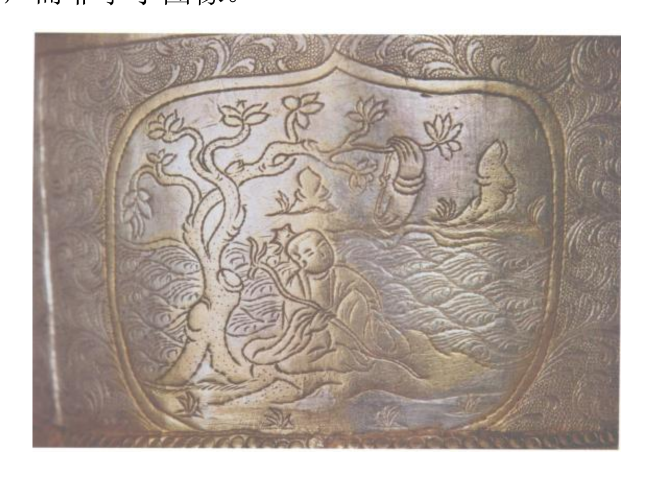


图 5-24　法门寺鎏金人物画银香宝子之二 王祥卧冰

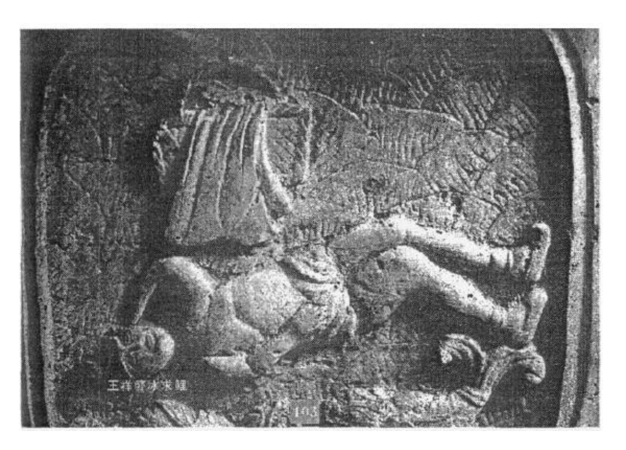


图 5-25　甘肃清水箭峡墓 王祥卧冰

[133] 孙丹捷. 甘肃清水箭峡墓孝子图像研究. [中央美术学院硕士论文]. 北京: 中央美术学院, 2014, 05: 28

[134] 由于唐以前的“王祥卧冰”图像，暂时并未找到，所以只能暂用唐以后的图像加以佐证。



图 5-26　河南登封黑山沟北宋墓 王祥卧冰

之前已有学者就南北朝时期的孝子图像作以说明，南北朝时期刻画石棺孝子图像的工匠模糊了高士与孝子图像二者的绘画边界，甚至将人物故事题材的图像吸收到了神仙信仰体系之中。[135]而种种迹象表明，法门寺出土的两件鎏金人物画银香宝子上的人物图像应都与魏晋时期的高士图像有关，那么其图式来源也应由此而来，且唐代社会所推崇的思想必然也与高士图像有着密切联系。

5.3　人物故事图像的寓意

唐代金银器上的人物故事图像必然是唐代社会生活的反映，从上文可知，唐代金银器中的人物故事图像大多是对“高人逸士”的描绘，那么这些图像反映出了怎样的社会现象，唐代将前朝高士形象装饰在各类器物上的缘由又是什么呢？

“根据《册府元龟》记载，唐代皇帝专为求贤而下的诏、制、敕文共有 65 道，其中唐玄宗天宝 14 年之前有 42 道……唐代著名隐士为 52 人（不含五代时期），约占历代著名隐士总数的 24％。”[136]唐高宗、武后也曾多次去嵩山求名士，玄宗时期同样征兆了大批隐士。

唐诗中不乏表达隐逸思想的诗句，如钱起《锄药咏》中“宁学陶潜空嗜酒，颓龄舍此事东菑。”[137]常建《送李大都护》“君执幕中秘，能为高士心。”[138]李白《赠参寥子》“白鹤飞天书，南京访高士。”[139]据统计含有高士、隐士、幽人、隐逸等与隐士相关词汇的唐诗约有 350 首。[140]由此可见，唐代金银器上的“高士”图像，应是唐代隐逸风气的记录，侧面反映出了唐代的政治状态与社会风气。

[135] 郑岩. 北朝葬具孝子图的形式与意义. 美术学报, 2012, 11: 054

[136] 张清文. 真子飞霜镜研究. [陕西师范大学硕士论文]. 西安: 陕西师范大学, 2013, 05: 50

[137] （清）彭定求. 全唐诗. 北京: 中华书局, 1960: 2601

[138] （清）彭定求. 全唐诗. 北京: 中华书局, 1960: 1461

[139] （清）彭定求. 全唐诗. 北京: 中华书局, 1960: 1737

[140] 戴一菲. 唐诗中的隐逸传统与高士图的流变. 广州: 学术研究, 2016, 06: 172

在唐代金银器中还有一件描绘“求贤”的器物——“郑安平夜与禄（范雎）见王稽”[141]唐代人物故事鎏金银盘，银盘上图像右侧为秦国使臣王稽，骑于马上，其对面为范雎，踞坐于一树下，在其身后有“范雎”二字为榜题，二人中间，画面上面一人为郑安平，身向范雎，面向王稽。从图像中的人物形态来看，范雎坐姿最为洒脱，一腿竖起，一腿盘坐，一手拄地，一手举起，似在高谈阔论，颇有“魏晋风流名士”的风骨（如图 5-27 所示）。关于“郑安平夜与禄（范雎）见王稽”的故事，在《史记・范雎蔡泽列传》中有记载道：范雎本是魏人，曾随须贾出使齐国，受到齐襄王赏识，赐予金钱，遭到须贾嫉恨。须贾将此事告诉魏相，魏相对范雎施以重刑，郑安平知道此事之后，便助范雎逃跑，改名为张禄。此时，秦昭王派王稽出使魏国，郑安平与张禄在夜里与王稽相见。王稽知道范雎乃是贤人，于是载范雎入秦，为秦昭王效力。[142]这幅图像中所描绘的正是此场景，图中王稽、郑安平二人所着服饰为唐代常见服饰，在这幅图像中正隐喻着朝廷对人才的渴望。

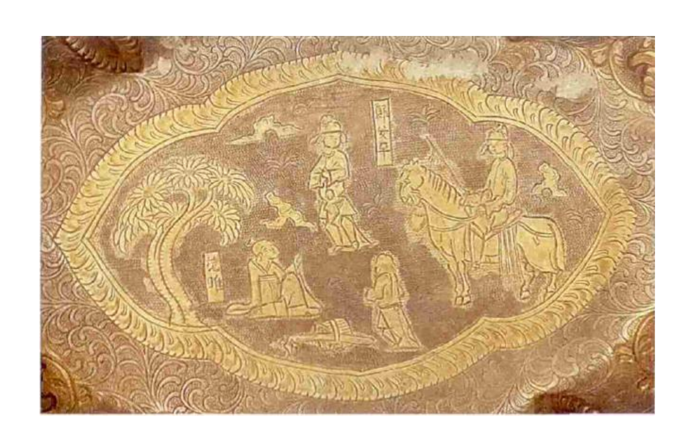


图 5-27　“郑安平夜与禄（范雎）见王稽”唐代人物故事鎏金银盘

此外，背阴村出土的人物纹三足银壶外腹上（如图 5-28 所示）所描绘的是另一种画面，左右两幅图像中描绘的均是一人面对三人的场景，位于图像右侧的人物作拱手状，左幅画面中人物旁的榜题为“子路”，右幅画面中人物旁的榜题为“少正卯”。左侧画面中的三个人物同样也在对画面中右侧人物作拱手状礼仪，而右侧画面中左侧三人中只有两人在作拱手礼，前面一人并未行礼，呈站立姿态。背景纹饰上有花草、山石，更有云纹在四周漂浮。据榜题所知，图像中刻画的二人均是早已仙去的

[141]　（宋）司马光. 资治通鉴 卷五. 北京: 中华书局, 1976, 10: “初，魏人范雎从中大夫须贾使于齐，齐襄王闻其辩口，私赐之金及牛、酒。须贾以为雎以国阴事告齐也，归而告其相魏齐。魏齐怒，笞击范雎，折胁，摺齿。雎佯死，卷以贵，置厕中，使客醉者更溺之，以惩后，令无妄言者……魏人郑安平遂操范雎亡匿，更名姓曰张禄。秦谒者王稽使于魏，范雎夜见王稽。稽潜载与俱归，荐之于王，王见之于离宫。”

[142]　黎文宗,黄强,黄秀柳. 唐代人物故事鎏金银盘. 文物春秋, 2016, 12: 106

历史人物。由历史故事可知，“子路”是孔子的学生，其行事作为可称为“君子”，而“少正卯”则是被孔子杀掉的“小人”。两种图像刻画于同一器物中，一为被社会所推崇的“君子”，一为被世人所厌弃的“小人”，两种图像对比鲜明，很有可能是通过对比，来劝诫世人向善的作品。

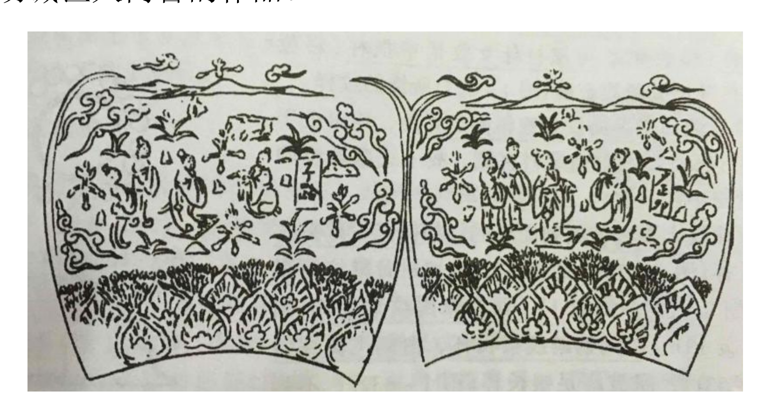


图 5-28　背阴村人物纹三足银壶外壁纹饰

法门寺银香宝子“金蛇吐珠”图所描绘的是一则传说故事，画面中一条蛇正在吐珠，面对着这条蛇的人物伸手接珠（如图 5-29 所示）。此故事来源于“隋侯吐珠”，传说西周隋侯巡视封地时，游山玩水中在一山坡上发现一条巨蛇，被人拦腰斩断一刀。巨蛇奄奄一息，但眼神神采奕奕，隋侯见此动了恻隐之心，便命人为其敷药疗伤，使巨蛇恢复体力。几个月之后，隋侯出巡遇一黄毛小儿，取出一硕大珍珠想要赠与隋侯，隋侯问其原因，小儿不答，隋侯便坚持无功不受禄。第二年再次巡行至山坡上时，睡梦中见一小儿称自己是前一年隋侯救治的那条巨蛇，为感谢隋侯，特来献珠。隋侯醒来，果然发现床头有一硕大珍珠。隋侯感叹：一条蛇尚知遇恩图报，而人受惠却常不知报答。由此可见，这幅图像被刻画于金银器上是为教化世人知恩图报的道理。



图 5-29　法门寺鎏金人物画银香宝子之一 金蛇吐珠

5.4　本章小结

唐代金银器中的人物故事图像从人物动态到图式，种种迹象表明，这与魏晋时期的人物画风格密不可分。唐代“真子飞霜”图像、“树下人物”图像，均源自“竹林七贤与荣启期”图像的形式特点，从这几种类型的图像中，便可发现金银器中的人物故事图像，无不体现着“高士”图的风格特点，人物服饰为魏晋流行的宽衫大袖，形态自在洒脱。唐代此种图像类型的显现，除对魏晋风流名士的向往与追求外，也反映着唐代的政治风气。而背阴村人物纹三足银壶上的历史故事图像则是为劝诫世人向善，法门寺银香宝子中的“金蛇吐珠”图像则是为教化人们要知恩图报。

第 6 章　人物图像与唐代人物画

唐代金银器中的人物图像除具有类似的粉本造型外，在人物形体、线条的刻画上也展现了唐代人物图像的特点，这不仅是对唐代社会生活的反映，也是对唐代人物画风格的印证，从部分图像中可隐约看出其受某种绘画风格的影响。以下即是对唐代金银器中人物图像与唐代人物画的分析。

6.1　伎乐图像与“吴家样”

金银器中部分伎乐图像映射着唐代的绘画风格。唐代初期（618—713），人物画风格以阎立本为代表，“以细劲的用笔塑造不同身份的人物形象。章法洗练，用色沉着和谐且浓重鲜艳。”[143]盛唐时期（713—766），吴道子的画风颇为风靡，世人称“吴之笔，其势圆转，而衣服飘举”[144]，善于“利用笔的起落轻重缓急的变化”，也被后人用“吴带当风”四字来代表其独特画风。[145]中、晚唐时期（766—907）的人物画则长期处于周昉所绘仕女画的风格模式。

唐代金银器中，大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托与法门寺鎏金伎乐纹银香宝子应为中晚唐时期的器物，[146]其中伎乐人物衣带飘扬、富有动感（如图 6-1、图 6-2 所示），似有风拂起，与吴道子的绘画风格相似。《独异志》中有关于吴道子画风的记载：“开元中，将军裴旻居母丧，诣道子，请于东都天宫寺图神鬼数壁，以资冥助……道子于是援毫图壁，俄顷之际，魔魅化出，飒然风起，为天下之壮观。”[147]从此处可见，吴道子画人物如“飒然风起”，类似的风格在《苏洵集》中也有记载：“至于有唐，道子姓吴……崔崔土星，瘦而长腰。四方远游，去如飞飚。倏忽万里，远莫可招。太白惟将，宜其壮夫。今惟妇人，长裾飘飘。”[148]

这种风格的人物图像在唐武惠妃墓石椁线刻上也有所体现，其伎乐人物包裹在

[143] 陈绶祥. 隋唐绘画史. 北京: 人民美术出版社, 2000, 06: 20

[144] （宋）郭若虚. 图画见闻志 • 卷一. 上海: 上海人民美术出版社, 1963, 09: 20

[145] 陈绶祥. 隋唐绘画史. 北京: 人民美术出版社, 2000, 06: 31

[146] 李凯. 唐鎏金伎乐纹银盏托鉴赏. 西安日报, 2011-10-16 (第 09 版), 文中称大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托为晚唐金银器，其网址为：http://news.cntv.cn/20111016/100327.shtml；齐东方在《唐代金银器研究》中称推测陕西扶风法门寺地宫出土的金银器大部分年代为 9 世纪后半叶，而又于人物纹一节中称“狩猎、乐伎、仕女等内容大多为 8 世纪中叶以前”，据此推断法门寺鎏金伎乐纹银香宝子的年代为中晚唐时期。

[147] （唐）李冗. 独异志 卷中. 北京: 中华书局出版社, 1983, 06: 四二

[148] 苏洵. 苏洵集 嘉祐集卷十五 • 杂文二十一 吴道子画五星赞: 136

具有动感的花朵内，人物身上的飘带均似随风鼓动（如图 6-3 所示）。由此可见，盛唐时期的画风在中晚唐时期依然流行。

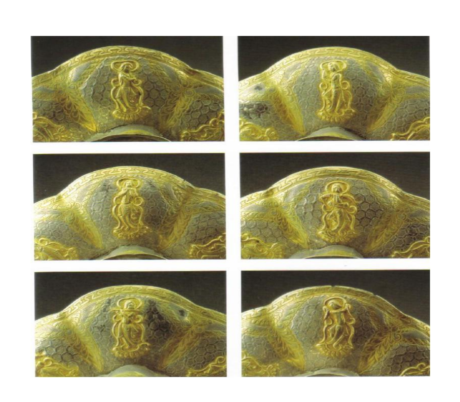


图 6-1　大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托伎乐人物

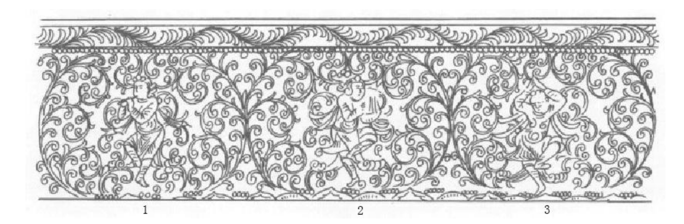


图 6-2　法门寺鎏金伎乐纹银香宝子外壁纹饰

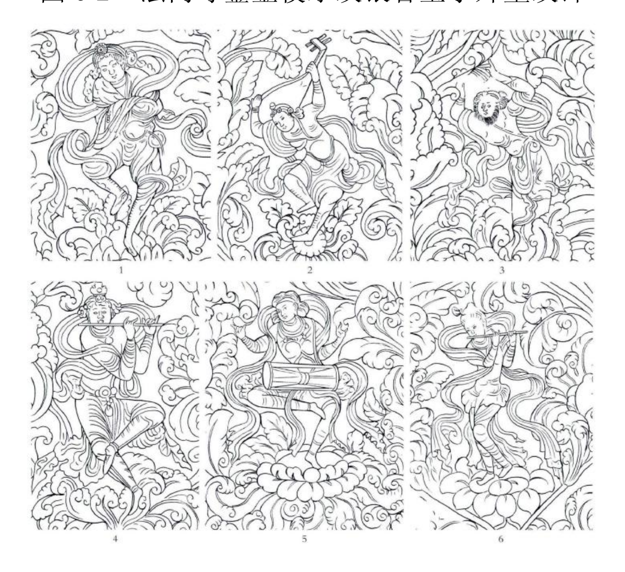


图 6-3　唐武惠妃墓石椁上的立柱线刻伎乐图

6.2　仕女图像与仕女画

金银器中的仕女图像（如图 6-4、图 6-5 所示）映射着唐代仕女人物画的画风。唐代擅画仕女的两位画家张萱、周昉，其仕女画风格各有不同。张萱擅画贵族游乐生活场景，人物线条工细劲健，色彩富丽匀净，其仕女代表着唐代仕女画的典型风貌。

周昉最初临摹张萱绘画，而后则形成了“衣裳劲简”、“色彩柔丽”以健美丰腴

体态为特点的仕女画风格。金银器中的仕女图像则与周昉的《挥扇仕女图》人物形态更为相近（如图 6-6 所示），可从中看出唐代仕女画的风格特点，这幅仕女画中嫔妃体态丰腴，服饰华丽，衣纹线条圆润秀劲，富有力度和柔和性，准确的刻画出了人物的体态。

何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯与西安火车站唐仕女狩猎纹八曲银杯中的仕女图像，其人物身材丰腴，服饰、姿态近于唐代仕女画，均采用简练柔和的线条将人物轮廓与衣褶处描绘出来，在人物面部的刻画上也极为近似。与《挥扇仕女图》相比，除不能尽显画中色彩外，在神态、体态上，均有异曲同工之妙，应同为唐代盛期所流行的绘画风格。

同种画风的作品以不同的载体呈现，在唐代并不少见，况且此类风格为唐代典型宫廷仕女人物画风格，在长安南里王唐墓六扇屏风壁画中也有出现（如图 6-7 所示），同样有游园、坐弹的场景，人物服饰与发饰也与前者相同，由此可见，这种服饰在唐代应是颇受贵族仕女欢迎的常服，被刻画于其他器物之上也不足为奇。



图 6-4　何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯 仕女图像

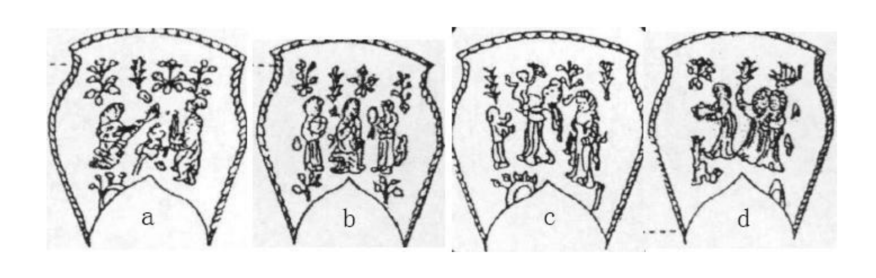


图 6-5　西安火车站唐仕女狩猎纹八曲银杯 仕女图像

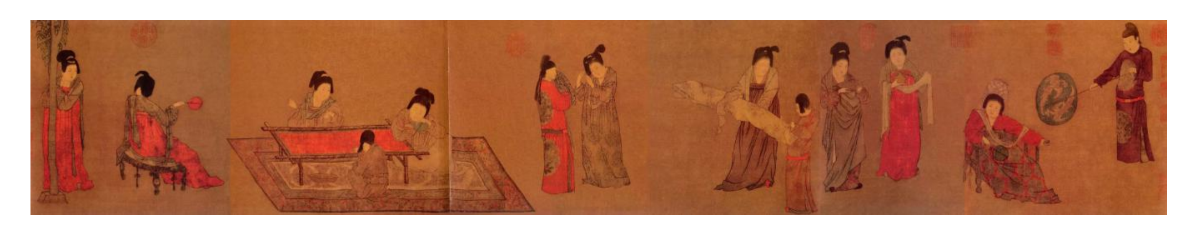


图 6-6　《挥扇仕女图》



图 6-7　长安南里王唐墓六合屏风壁画

6.3　人物故事图像与《高逸图》

唐代金银器中法门寺鎏金人物画银香宝子上饰的人物故事图像多为“神仙”、“高士”题材，其中“仙人对饮”图中，两位人物相对而坐，分别坐于一蒲团之上，一人手中捧一碗，一人手持乐器吹奏，二人身着宽袍广袖服饰，衣褶线条流畅，背景中有植物、石块（如图 6-8 所示）。“仙人对弈”图中，共饰有三个人物，对弈的二人坐在棋盘两侧，左侧人物手持棋子坐于蒲团之上，右侧人物也跪坐于一蒲团之上，身上服饰与“仙人对饮”图中相近，另一观者靠近左侧人物，面对棋盘而坐，一腿竖起，颇为自在，背景饰以山石、杂草（如图 6-9 所示）。



图 6-8　法门寺鎏金人物画银香宝子之一 仙人对饮

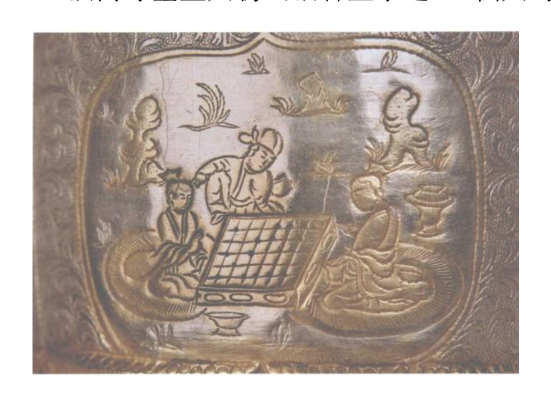


图 6-9　法门寺鎏金人物画银香宝子之二 仙人对弈

这类人物风格的图像与唐代孙位的《高逸图》极其相近。高逸图中四位逸士分坐于四块的方毯之上，人物同样身着广袖长袍，服饰散落在身上的形态及其形成的衣褶线条，与金银器中人物一般无二。其中，第一个人物手持麈尾，一腿盘起，一腿竖起，坐于一方毯之上；第二个人物手捧酒杯，回首面向观者作呕吐状，其身后童子捧一壶跪接；第三个人物手持长柄如意，双腿盘坐于方毯之上；第四个人物身披衣物，赤膊袒胸，双手抱一膝坐于方毯之上，目视前方。此图中每人身旁均有一小童侍候，方毯上还放置一些托盘、书卷及饮酒用具，背景饰以湖石、槐、柏、芭蕉等景物。以此来看，其画面构图采用树石与人物相间，主要人物与次要人物相互衬托的构图形式，人物形态自在随意，充分体现了高人逸士隐逸自由的形象（如图 6-10 所示）。



图 6-10　《高逸图》孙位

这种人物造型及其洒脱的人物姿态正与“仙人对饮”、“仙人对弈”二图中人物相似，所刻画的也均为室外场景。相对金银器上的刻画，画中的描绘更加细致入微。

此外，法门寺鎏金人物画银香宝子中的“萧史吹箫”图、“伯牙抚琴”图、西安抚琴纹海棠形银盘中的图像也均有人物盘坐于蒲团之上的场景（如图 6-11、图 6-12、图 6-13 所示），图中人物或吹奏乐器或弹奏乐器，同时都坐于蒲团之上，且人物服饰也与《高逸图》中相同，身着宽袍大袖服饰，其服饰由于坐姿堆叠形成的线条也颇为流畅。



图 6-11　法门寺鎏金人物画银香宝子之一 萧史吹箫



图 6-12　法门寺鎏金人物画银香宝子之一 伯牙抚琴图



图 6-13　西安抚琴纹海棠形银盘

从细部来看，《高逸图》着重于对人物眼睛、神态的刻画，在人物衣纹线条上表现出来强烈的质量感，宋人黄休复在《益州名画录》中记载“位宗顾恺之，曹弗兴行龙之笔。”[149]此意为孙位画壁画学习的是顾恺之的手法，画龙则是曹不兴的笔法。细看孙位《高逸图》，其衣纹细劲，注重写意笔法的充分运用，如湖石的皴擦用笔熟练，推动了五代以来新绘画方法的形成和运用。[150]

上述金银器中的仙人逸士图像，其线条之细腻流畅可与孙位的《高逸图》相比拟，许多学者均认为《高逸图》应与南京西善桥南朝画像砖“竹林七贤与荣启期”图像密切相关，而在第 5 章中也有谈到唐代金银器中的高士图像也与“竹林七贤与荣启期”图颇为相似，可见，唐代金银器、卷轴画中的“高士”题材图像均同出一源，只是经过工匠或画师的细微变动。

6.4　本章小结

金银器中的大多图像在其他载体上也有呈现，这种形式除说明其图式有一定粉本之外，还体现出受唐代人物画风格及魏晋时期人物画风格的影响。其中伎乐图像

[149]　于安澜. 《画史丛书》第四册 （益州名画录 卷中）. 上海: 上海人民美术出版社, 1963: 二六，《孔崇》一章“此三公画龙，宗师孙位。位宗顾恺之、曹弗兴行龙之笔。”

[150]　赵启斌, 朱同. 高逸图. 美术报, 2015-08-22 (48)

反映了“吴带当风”的绘画形式，仕女图像则与唐代仕女画如出一辙，在服饰与线条上更是近似，而人物故事图像中的仙人逸士题材则与魏晋人物画有着密切联系。

第 7 章　唐代金银器上人物图像的社会意义

饰有人物图像的唐代金银器中，其人物图像的形式多样，以题材划分为狩猎图像、伎乐图像、仕女图像、童子图像、人物故事图像等等。有部分饰有人物图像的金银器由于同类题材器物较少，并未单独列出，但无论哪种类型的人物图像，所反映的社会意义均是与唐代社会娱乐、政治生活相关的内容。笔者认为大概可分为五方面：礼仪、娱乐、文化交融、教化及外交，以下是对这五个方面的具体分析。

7.1　礼仪

狩猎图像、伎乐图像所展现的活动相对应为狩猎、乐舞，这两种活动形式均为贵族生活所保留下来的产物。其中狩猎最初的目的是为生存，随后逐渐成为一种礼制。西周时期，统治者将狩猎活动作为一种礼制，固定下来，以此强化统治地位。如“《尔雅释天》中记载春猎为宽、夏猎为苗……秋猎为弥、冬猎为狩……宵田为獠、火田为狩。《春秋左氏传隐公》载：‘故春蒐、夏苗、秋狝、冬狩、皆于农隙以讲事也。’”[151]至唐时期，狩猎依然作为一种礼制，但多强调军事政治色彩，“《唐律疏议》中有‘疏议曰：春秋之义，春，夏苗，秋狝，冬狩，皆因农隙以讲大事，即今‘校阅’是也。’《旧唐书志第一》有‘冤狩之礼立，则军旅振。’《旧唐书突厥上》言‘察地利天时以趋耕获，命秋狝冬狩以教战阵。’”[152]由文献可知，狩猎活动由统治者制定，其目的则一直在变化，由最初的生存到强化统治地位再到强调军事政治色彩，这种变化说明了国力由弱到强的不同处事方式，弱时巩固自己的地位，强时防御他国的进攻。

除狩猎活动之外，乐舞在唐代社会生活中也是礼制的一种，皇宫贵族宴请宾客往往采用宴会的形式。《旧唐书》曾记载唐德宗时期宴请百官的情景：“戊午，上御麟德殿，宴文武百僚，初奏《破陈乐》，遍奏《九部乐》，及宫中歌舞妓十数人列于庭。先是上制《中和乐舞曲》，是日奏之，日晏方罢。”[153]文献中乐舞便是宴会的一个环节。

由此可见，这两类图像均反映出唐代贵族社会生活的一种礼制活动，而被刻画

[151] 王丽. 唐代狩猎图案及狩猎俑的初步研究. [西北大学硕士论文]. 西安: 西北大学, 2012, 06: 43

[152] 王丽. 唐代狩猎图案及狩猎俑的初步研究. [西北大学硕士论文]. 西安: 西北大学, 2012, 06: 43

[153] 刘昫（后晋）. 旧唐书 第 02 册 卷一一至卷一八下. 北京: 中华书局, 2000: 卷十三 本纪第十三 387

于金银器上也可能有此原因，其目的可能是为记录唐代的礼仪制度。

7.2　娱乐

在唐代，狩猎与伎乐除作为贵族的一种礼仪制度外，也是唐代统治者及唐代人民极度热衷的活动。其中唐代统治者对狩猎活动的热爱在众多唐代史料中已有记载："根据《玉海·讲武田猎》所收《新唐书》、《旧唐书》、《资治通鉴》、《唐会要》、《唐通典》、《唐实录》的材料统计，有唐一代20位帝王（不包括武则天），其中11位帝王有狩猎活动记载。"[154]而狩猎除军事政治色彩之外，还具有强身健体的作用，同时也增添了生活的乐趣。而由于狩猎活动的娱乐性质，以致一度成为被冠以"礼制"之名，实而进行享乐的活动。

受统治者的影响，唐代百姓也对这种活动也极为热爱。唐代诗人高適便在诗中记录了与友人狩猎的愉悦："畋猎自古昔，况伊心赏俱……犹怀老氏训，感叹此欢娱。"[155]

此外，伎乐舞蹈在唐代社会生活中也是最常见娱乐方式，伎乐图像在金银器中呈现出的方式最为多样。唐代统治者中对音乐极有造诣的唐玄宗曾亲自编曲编舞，上行下效，这更加强了人们对乐舞的喜爱程度。同时，这一时期也涌现了不少异域乐舞，被唐人包容、收纳或者改编，如胡旋舞、胡腾舞、拓枝舞等等。同样有不少诗人将其写入诗词之中，被后世传诵至今，如白居易的《胡旋女》表现出了胡旋女美妙的舞姿："胡旋女，胡旋女。心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞……人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。"[156]

仕女图像中所表现的生活模式应是贵族妇女日常的生活状态，其中包含弹奏状态的仕女图像，此形式应属于贵族妇女日常消遣的娱乐形式。

童子图像中儿童所做的游戏，如表演杂剧、跳胡旋舞、斗百草等，则表现出唐代儿童丰富的娱乐生活，同时也可从侧面看出杂剧与胡旋舞在唐代社会生活中应是极受欢迎的。

7.3　文化交融

对于文化交融方面，从前文提及的狩猎图像与伎乐图像中人物的着装来看，足以证明唐代服饰有受外来文化的影响。狩猎图像人物的着装中，许多骑马射猎人物均穿翻领胡服，表明唐代人已经对胡服相当热衷。伎乐图像中胡旋舞的形式及其服

---

[154] 王丽. 唐代狩猎图案及狩猎俑的初步研究. [西北大学硕士论文]. 西安: 西北大学, 2012, 06: 43

[155] 此诗出自于高適（唐）的诗作《同群公出猎海上》

[156] 此诗出自于白居易（唐）的诗作《胡旋女》

饰，均可见其受西域文化的影响。

狩猎图像中马尾扎起的习惯也是由西域传来的，其中部分助猎动物也来自其他民族，如“猎犬”、“猎豹”、“猎鹰”等。[157]

另外，部分学者认为狩猎图像中的云纹可能是道教思想文化的体现，其中许多狩猎纹铜镜中有祥云、仙山、飞鸟、草木类的场景，认为这种场景与狩猎相结合，正是道教徒希望通过修炼实现个体生命自由的体现。[158]而伎乐图像中胡旋舞的形式在佛教伎乐图像中也有所发现，可能源自佛教。

除唐代金银器上的人物图像之外，金银器的器形与工艺也有汲取他族文化的精华，这其中的具体信息已被多位学者证明，在此不再赘述。

从此类饰有狩猎、伎乐图像的唐代金银器中，我们看到了唐人对外族文化的包容，这些形象反映出当时人们的审美情趣与思想意识，由此可见唐代对待外来文化的宽容态度。

7.4　教化

部分童子图像与人物故事图像具有一定的教化意义。童子图像中，部分表现妇女与儿童的画面，既是对唐代妇人生活的写照，也代表着妇女教化儿童的家庭责任。无论古代还是现代，儿童大多还是由妇女担负起教育义务。

其中，儿童所做的游戏也可看作儿童日常生活中的一部分，成为教育儿童的一种模式。此类图像在后来则逐渐成为多子多孙等具有吉祥含义的象征。

人物故事图像中，金蛇吐珠图中一蛇正面对一人吐珠，人物伸手接珠（如图 7-1 所示）。此故事来源于“隋侯吐珠”，上一章中有提到这是宣扬知恩图报的故事。《淮南子·说山训》中曾说和氏璧、隋侯珠这类宝物若是君子得到，能够顺祥安宁，诸侯帝王得到，可安天下，可见随侯之珠是安天下的宝物。[159]

相同的故事画面同样见于山西太原金胜村 337 号唐墓墓壁（如图 7-2 所示），画面中有一身着长袍的老翁，头戴高冠，面前有一口中衔珠的蛇，昂首腾起，老翁左右两侧绘有树石。学者张恩贤认为这类人物故事画的出现，说明感德报恩的思想为唐代社会所崇尚，这也和佛教所宣扬的善恶报应思想是一致的。[160]

关于“伯牙抚琴”图，杨玉彬在《汉镜神仙图像教释》中谈到东汉中期以后，

---

[157] 王丽. 唐代狩猎图案及狩猎俑的初步研究. [西北大学硕士论文]. 西安: 西北大学, 2012, 06: 48

[158] 李婷婷. 唐代狩猎纹铜镜研究. [陕西师范大学硕士论文]. 西安: 陕西师范大学, 2013, 05

[159] 《淮南子》卷十六 说山中有记载：“故和氏之璧，随侯之珠，出于山渊之精，君子服之，顺祥以安宁，侯王宝之，为天下正。”

[160] 张恩贤. 随求与隋侯之珠. 文博, 1993, 08: 51

出现了轰轰烈烈的大规模造神运动，使传说中的圣贤、帝王将相、隐逸高士均被纳入“仙界人物”，伯牙便是“高士神仙化”的一个例证。[161]而在唐代后期，这种神仙思想又开始流行起来，“敬宗为两街道士赵归真说以神仙之术，宜访求异人以师其道。僧惟贞、齐贤、正简说以祠祷修福，以致长年。”[162]这也许是金银器中出现这种神仙题材图像的原因。



图 7-1　法门寺鎏金人物画银香宝子之一 金蛇吐珠



图 7-2　山西太原金胜村 337 号唐墓金蛇吐珠图

背阴村出土的人物纹三足银壶外腹上也有人物场景的图像[163]，其中两幅图中均为一人接待有三人的图像，人物均作拱手作揖状，背景纹饰上有花草、山石，更有祥云在四周漂浮，其中一幅图中榜题为“子路”，另一幅榜题为“少正卯”（如图 7-3 所示）。其二人均与孔子有关，且是历史中的人物，画面中的云朵形式将画面衬托得似为仙境，但图像中所描绘的却是历史故事。

其中“少正卯”是孔子在鲁国为官时诛杀的对象，有古文记载孔子在鲁国为官七日，便以“少正卯”是“小人之桀雄”将其诛杀，当他的弟子们问孔子诛杀少正

[161] 杨玉彬. 汉镜神仙图像校释. 中国美术研究, 2014, 10: 62

[162] 刘昫（后晋）. 旧唐书 第 14 册 卷一七 O 至卷一八三. 北京: 中华书局, 2000: 卷一百七十四 列传第一百二十四 4517 页

[163] 齐东方. 唐代金银器研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1995, 5: 157

卯的原因时，孔子认为少正卯一身兼有“心达而险、行辟而坚、言伪而辩、记丑而博、顺非而泽”这五种恶劣品性，并且有着惑众造反的能力，不得不杀。《孔子家语》中曾有云：“其居处足以撮徒成党，其谈说足以饰褒荣众，其强御足以反是独立，此乃人之奸雄者也，不可以不除！”[164]由此可见，少正卯乃品行不端，言行不一之人，且与当时统治者的治国方式有所冲突。

子路虽为孔子学生，但他敢于直言，敢于对孔子的言行提出质疑，为人更是勇敢仗义，曾有一个关于子路的故事：子路曾去郃做官，官方限百姓在五个月以内开通一条运河。这对当时的百姓来说非常沉重的。子路便将自己的薪水贴上，从家里弄粮食来，供给大家吃。孔子知道之后，派子贡去把子路做给工人吃的饭倒掉。子路是跑去跟孔子理论。孔子劝说子路：超过了范围的仁义，虽然仁义之举，但是侵犯了别人的权威。由此可见，子路的行为是仁义之举，但孔子的担忧也是从宏观上考虑，若是管理到并非自己职责范围内的事务，恐怕子路会招来大祸。从这件事便可看出，子路与少正卯应是不同类型的人，此壶应是彰显贤德的代表。

人物故事图像中的故事大多具有一定的教育或警示效果，教化民众从善从德，而童子图像则是教化妇女要对儿童负有一定的教育责任。

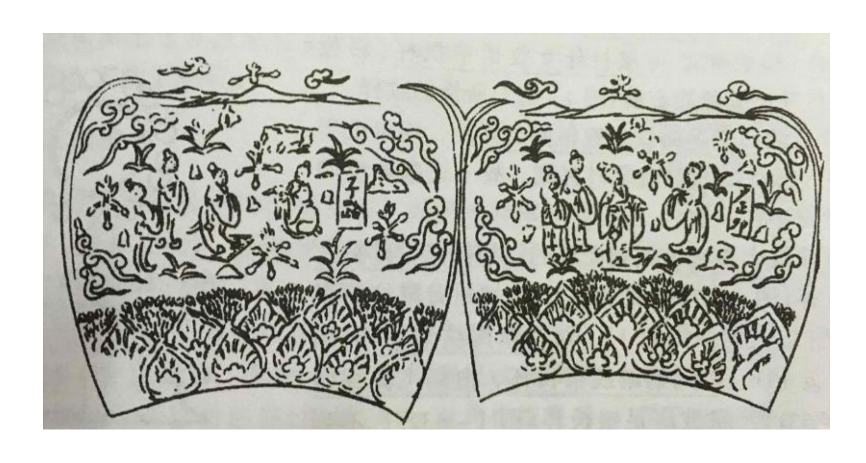


图 7-3　背阴村人物纹三足银壶外壁纹饰

7.5　外交

饰有人物图像的金银器中有一件器物带有鲜明的政治外交色彩，即“都管七国”花瓣形银盒，此银盒出土于西安交大，银盒呈六瓣型，每个花瓣都有一幅图像，并且均有榜题，中间的图像则题有“都管七国”字样（如图 7-4 所示）。

正中六角形，有“都管七个国”题榜，下有“将来”二字，从昆仑王国右侧起，顺时针排列有以下诸国及地区：婆罗门国、土番国、疏勒国、高丽国、白拓□国、

[164]　白海萍. 从“诛少正卯”看孔子的行政思想. [曲阜师范大学硕士论文]. 曲阜：曲阜师范大学, 2012（04）: 7

乌蛮人。[165]

从这个银盒上的纹饰与榜题可见，每幅图中均有场景故事，唐代统治者预想将来要都管这七个国家，周伟洲先生认为从七国的位置来看，这套银盒所表现的是中国西南、南方和南海诸国的情况，最西到达现在的新疆喀什地区，最东至朝鲜半岛，而欲“都管”以上七国在唐代后期事实上是不可能的。因此所谓都管七个国，只是一种理想化的产物，而银盒正中昆仑王国正下方即錾刻有“将来”二字，此意即为在将来都管七个国，也是今后奋斗的目标。

此银盒上的人物图像及榜题明显具有强烈的政治外交色彩，表现出了当时统治者的政治野心。



图 7-4　“都管七国”花瓣型银盒

7.6　本章小结

从唐代饰有人物图像的金银器中发现，其上所饰图像意义极其丰富，其中狩猎图像与伎乐图像代表着礼制、礼仪，同时这两类图像也是娱乐生活的一种形式；而仕女图像、童子图像中，同样带有娱乐场景，可见此时人们对图像的刻画已经由之前的教化意义逐渐向描绘现实生活进行过渡；文化的交融体现在器物的方方面面，但从图像本身来看，主要还是人物的服饰与伎乐人物的动态等方面；童子图像与人物故事图像则更多地体现了教化作用，其上所绘故事具有深刻的教育意义，而这类故事则多被绘制于佛供养器中，说明此类故事在佛教仍有流行，但在日常生活中，已经很少出现，相比魏晋南北朝时期的多种教化图像，这也是社会进步的一个表现；都管七国银盒中的人物图像很明显地表现出了统治者对领土扩张的渴望，同时唐代相对于其他朝代的外交政策更加包容，这也可能是一个八方臣服的“象征物”。总之，所有这些图像既是对唐人社会活动的一种记录，也是对其文化生活的一种映照。

[165] 尚民杰. “都管七个国”银盒所涉两国考. 文博, 2003, 03: 42

结 论

唐代部分金银器中的人物图像由于无法划分题材或题材较少，并未在文中讨论。目前，文中所见唐代金银器上的人物图像分为狩猎图像、伎乐图像、童子图像与人物故事图像四种类型。

其中狩猎图像在展现唐代尚猎之风采的同时，也让大家看到了狩猎图像中人物、动物、花草的粉本流传与变化，唐代狩猎图像较之前代是在背景纹饰上作了突出的改变，使图像在视觉上呈现出空间的不同，在图像结构上也根据器形做出了一定变化，这与唐代外来文化密切相关。伎乐图像展示了大唐的异域风情，从乐伎的服饰、舞蹈动作上便可看出，这与胡旋舞、佛教化生伎乐密不可分，为了体现在异域舞蹈中脚下踩有花型圆毯的形式美感，工匠更是在器形的塑造与图像的刻画上下足了功夫，同时，为了增强观赏把玩时的视觉效果，更是把器形塑造成“屏风”的形式，以满足观赏者的审美趣味。童子图像中童子与妇女、莲花、猧的组合形式，表现出唐代社会对童子的关注，在其日常生活中体现的非常全面，同时也是对妇女的关注，从侧面可以看出妇女地位的提高，与莲花的组合表现出对新生儿的祝福，与猧的组合则展示了其受欢迎的程度。童子图像中的嬉戏场景则是对唐代儿童游戏的真实描绘。人物故事图像其图式与人物造型多源自魏晋时期的人物图像，证实了唐代社会对隐逸高士的追求，也是对唐代政治风气的反映。

这些图像在体现唐代的社会礼仪、娱乐、外交、文化交融等方面的基础上，也肩负着教化作用，是唐代社会生活的真实写照。图像中人物的刻画方式也体现着唐代人物画的流行风尚，伎乐图像与“吴家样”中“吴带当风”的绘画风格颇为近似，应是“吴家样”的表现手法。仕女图像与张萱周昉的画风一般无二，也是对当时流行人物画的体现。人物故事图像与孙位的《高逸图》表现手法相近，这也是唐代高士图像的一种表现形式，可见魏晋时期的人物画风格在唐代也颇流行。

从唐代金银器中人物图像的研究发现，每种图像的人物与图式有一定的粉本模式，有些更是采用了前朝的粉本，但对粉本的应用并不是一成不变的，工匠在刻画图像时会做一些修改，从中可见图像的继承与创新；金银器的制作技术与器形塑造为观者在观赏时提供了更多的乐趣；图像的内容则是对唐代社会生活的真实反映，观者可从中了解唐代的娱乐生活、政治风气、流行趋势等内容；人物图像的刻画也是唐代人物画的一种表现，从中可见当时唐代流行人物画对工匠塑造人物造型的影响。

附 录

唐代饰有人物图像的金银器

题材分类	金银器名称	出土地点	现收藏地点	发现时间	判定年代	图片	器物纹饰
狩猎	狩猎纹高足银杯	西安南何家村窖藏	中国国家博物馆	1970年10月	公元741年		鱼子纹为底、口沿上饰波浪纹、中间饰狩猎纹；共有四个骑马追逐狩猎的人物，均手执弯弓，每匹马均是奔腾状，马尾上都有一小丝带；被追逐的猎物有野猪、狐狸、鹿等；植物有花、草，天空有云。
	鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯	西安南何家村窖藏	陕西省博物馆	1970年	566—741年		四幅男子狩猎图，每幅画面中间以一幅仕女图隔开，狩猎图上的背景有花草树木；狩猎图中的人物身穿胡服，马匹的尾部被分为三股，向上翘起；一人正射鹿，一人手持雄鹰追逐野兔，一人射猛虎，一人持棍状器物追逐狐狸。

	八瓣形禽兽狩猎纹银镜壳	西安韩森寨窖藏	西安博物院	1956 年	713—755 年		共有四匹马，马上有弯弓打猎的猎人，每隔一瓣银镜上有相对的两只飞鸟，另有奔跑的野鹿等动物。
	狩猎纹高足银杯	沙坡村	中国国家博物馆	1963 年	566—741 年		四幅人物狩猎图，由四棵大树隔开，人物骑在马上，一拿弯弓射大雁，一拿棍棒追逐动物，以人持弓，一人持弓向前狩猎；每幅场景中均有花草纹样，空中有祥云漂浮。
	狩猎纹罐形银壶		日本正仓院		764—770 年		外腹上的狩猎图纹花草纹饰较小，图正中一人骑在马上向后看，右下角有一挽弓射箭人物骑马轮廓图；在右上角、左下角、右下角共分布四只动物。

	狩猎纹筒腹银高足杯		北京大学赛克勒考古与艺术博物馆藏		566—741 年		口沿上部有一圈蔓草纹，杯子下部同样装饰，底座上饰以花草；杯体腹部有狩猎图案，人物骑在马上手执弯弓正在狩猎，场景中仍以花草装饰。
	狩猎纹小银壶		日本正仓院，东大寺		566—741 年		一人正骑在马上挽弓射前方一动物，动物仅用轮廓线描绘，体量较大；周围山石、杂草散乱分布。
	狩猎纹六瓣银高足杯		日本神户白鹤美术馆藏		七世纪后半叶		此杯分为六瓣，每瓣都为不同的画面，相互分割隔；图中正面人物手中拿有一绳，正扬起胳膊似要甩出去，而右侧画面中有一小鹿，说明此人是要用绳索套住右侧图中的小鹿。

	狩猎纹六莲瓣银高足杯		美国弗利尔美术馆藏				杯体外壁以花草纹隔开狩猎纹，以壶门状图形圈出狩猎纹与花草纹；图中狩猎纹图案较为简练，而花草纹样变得抽象夸张。
伎乐	伎乐纹八棱金杯	西安南何家村窖藏	陕西历史博物馆	1970 年	650—700 年		共有八个手持乐器的乐工，八棱处饰以连珠纹，金杯的手柄指垫处是两个侧面头部背对的胡人头像，手柄是连珠纹；其中乐工手中的乐器有竖箜篌、曲项琵琶、排箫等乐器，每个人物中间都以联珠纹隔开。
	鎏金伎乐纹八棱银杯	西安南何家村窖藏	陕西历史博物馆	1970 年	650—700 年		每个乐工之间以连珠纹隔开，乐工背后均有底纹，底纹纹样有忍冬卷草纹、山石、飞鸟、蝴蝶、鱼子纹等；乐工脚下有一件似花似叶的大的纹饰，踩在脚下；每个乐工的服装均为胡人的服饰，乐工手中的乐器有排箫、小铙、曲项琵琶等，还有抱壶、执杯及两手空空的舞者。

	鎏金伎乐纹银香宝子	法门寺		1987 年	778—907 年		图中共有三个人物，一人手中持箫，正在吹奏的状态，一人手中持板状乐器，一人正在跳舞；人物在用蔓草纹圈成圆形的背景纹饰中。
	鎏金伎乐纹银托盏		大唐西市博物馆藏		766—907（晚唐）		伎乐图刻于托盏背面，此盏为六瓣，每瓣上均画有一身披绫帛、手持不同乐器的乐伎，每人脚下均有一花型软垫，可见此时脚下的所踩之物以形成一种风格定式。人物背景不再是蔓草纹，而是鱼子纹地的菱形纹饰，手中乐器有竖箜篌、筚篥、排箫、横笛、腰鼓等。
仕女画	鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯	西安南何家村窖藏	陕西省博物馆	1970 年	566—741 年		四幅仕女画类型的场景，前三幅均为三个人物，最后一幅两个人物，有聊天、观看、坐唱等场景，人物服饰为唐代仕女画中的典型服饰。

童子	童子纹三足银壶	江苏丹徒丁卯桥窖藏	镇江市博物馆	1982 年 1 月	778—907 年		共三幅儿童嬉戏画面，一幅图中一童子立在一蒲团之上，另外两个童子分别在其两侧，一蹲一坐；第二幅图中三个童子分别立于桌子的三面，每人头上都戴有一定同样的帽子，童子手中均拿一物，右侧童子正在向右走；第三幅图中是两个童子，一个正对观者方向，另一个背对观者方向，两个童子互相望着，身边均有一篮子，四周同样是几株杂草。
	婴戏纹银方盒	西安南何家村窖藏	陕西历史博物馆	1970 年			画面中间有一朵大型的花纹，四周也有许多花草纹饰，两只飞鸟分别飞于中间花卉的两侧，两侧分别有一幼童，左侧的童子拿着一根木棍正与飞鸟嬉戏，右侧的童子转头回顾，似在看另一侧的童子，他的身后有一小狗正追追着右侧童子跑。

	西安火车站唐仕女八曲银杯			1980 年	618-907 年		与童子有关的图像为一幅，一站姿仕女一手托童子，童子站于仕女手上。
	鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯	西安南何家村窖藏	陕西省博物馆	1970 年	778—907 年		与童子有关的图像为一幅，其中童子位于画面右侧，一仕女坐姿看向童子，一侍女站侍。
人物故事	鎏金人物画银香宝子之一	法门寺		1987 年	778—907 年		场景分别称作仙人对饮、萧史吹箫、金蛇吐珠、伯牙抚琴。
	鎏金人物画银香宝子之二	法门寺		1987 年	778—907 年		场景为郭巨埋儿，王祥卧冰，仙人对弈，颜回问路。

	西安抚琴纹海棠形银盘	西安城建局送交	陕西西安博物馆	1968 年	778—907 年		一逸士坐于蒲团之上抚琴，在其身后有一童子执杖站立，逸士前方有一仙鹤正起舞，四周有山石，银盘底部饰以折枝花纹。
	人物纹三足银壶	陕西耀县柳林背阴村窖藏		1958 年	778—907 年		榜题为“子路”的画面有四个人物，其中三个人物正在向一人拱手作揖，背景有花草、流云纹；榜题为“少正卯”的画面同样为四人，三人向一人作揖，纹饰相似。
	“郑安平夜与禄（范雎）见王稽”唐代人物故事鎏金银盘		南宁市博物馆	20 世纪 80 年代末征集			共四个人物，右侧骑于马上的为王稽，上方站立的人物为郑安平，左侧坐姿的为范雎，下方站侍的为侍者。
	人物纹海棠形银盘		不列颠		778—907 年		画中以一斜方向的河为分界线，河的左面是一人正坐在一蒲团上垂钓，河的右侧是一匹马和三个人，四周有零星的山石。

	“水邱氏”人物四足银壶外腹纹饰	浙江杭州临安水邱氏墓		1980 年	778—907 年		人物只是简单地轮廓，背景纹饰仍为山石、花草，刻画得都较为简陋。
职工图	“都管七国”花瓣型银盒	西安交通大学窖藏		1979 年 9 月	778—907 年		银盒呈六瓣型，每个花瓣都有一幅图像，并且均有榜题，中间的图像则题有“都管七国”字样。其余榜题为婆罗门国、土番国、疏勒国、高丽国、白拓□国、乌蛮人。
个体人物	人物忍冬纹金银带把杯	西安南何家村窖藏		1970 年	566—741 年		人物为八个单独的个体，并未有任何场景的交流，杯体呈八棱状，每面上都有一个人物，人物服饰为胡服，在人物四周饰以忍冬纹，人物的动态各异，但大体上呈两两相对的状态。

	鎏金仙人驾鹤纹壶门座茶罗子	法门寺		1987 年			茶罗子的上部錾两位首尾相对的飞天形象，正面与背面均有两人驾鹤执幡的形象，两侧面饰以祥云纹饰。

参考文献

[1] 王增明. 聚焦唐代狩猎题材器物（上、下）. 东方收藏, 2012, 10: 52-55,71-74

[2] 王丽. 细说大唐狩猎图. 大众考古, 2015, 09: 48-54

[3] 贾嫚. 唐代长安乐舞图像编年与研究. [西安美术学院博士论文]. 西安: 西安美术学院, 2012

[4] 尚刚. 隋唐五代工艺美术史. 北京: 人民美术出版社, 2005

[5] 傅芸子. 正仓院考古记. 上海: 上海书画出版社, 2014

[6] 谭前学. 富丽堂皇中西合璧（上、下）——唐代金银器巡礼. 荣宝斋, 2010, 09: 28-37,26-37

[7] 韦川. 唐代金银器之珍品——“都管七个国”六瓣银盒. 收藏界, 2003, 07: 15-17

[8] 霍巍. 吐蕃系统金银器研究. 考古学报, 2009, 01: 89-128+159

[9] 张剑. 镇江博物馆馆藏唐代金银器综论. 文物鉴定与鉴赏, 2011, 12: 40-46

[10] 韩伟. 海内外唐代金银器萃编. 西安: 三秦出版社, 1989

[11] 杨伯运. 中国美术全集 45 金银玻璃珐琅器. 北京: 文物出版社, 2006

[12] 韩建武. 陕西出土的唐代金银器（上）. 收藏家, 2002, 07: 26-33; 韩建武.陕西出土的唐代金银器（中）. 收藏家, 2002, 08: 14-19; 韩建武.陕西出土的唐代金银器（下）. 收藏家, 2002, 09: 5-12

[13] 陕西历史博物馆, 北京大学考古文博学院, 北京大学震旦古代文明研究中心. 花舞大唐春——何家村遗宝精粹. 北京: 文物出版社, 2003

[14] 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告. 北京: 文物出版社, 2007

[15] 齐东方. 唐代金银器研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1999

[16] 谭前学. 大唐气象 盛世遗珍 唐代金银器的社会意义及其艺术特点. 文博, 2004, 02: 2-11

[17] 冉万里. 试论唐代北方金银器的发现及特征. 文博, 1997, 05: 56-60

[18] 王丽. 唐代狩猎图案及狩猎俑的初步研究. [西北大学硕士论文]. 西安: 西北大学, 2012

[19] 李婷婷. 唐代狩猎纹铜镜研究. [陕西师范大学硕士论文]. 西安: 陕西师范大学, 2013

[20] 赵琳. 唐代金银器造型与装饰的外来影响及本土化. 考古与文物, 2008, 02: 54-59

[21] 段鹏琦. 西安南郊何家村唐代金银器小议. 考古, 1980, 11: 536-542+543

[22] 齐东方, 张静. 唐代金银器皿与西方文化的关系. 考古学报, 1994, 04: 173-190

[23] 谭前学. 唐代金银器中的外来影响. 荣宝斋, 2006, 07: 26-35

[24] 申秦雁. 唐代金银器鉴赏系列之四：“胡风”舶来品，盛唐时尚. 艺术市场, 2008, 11: 79-81

[25] 齐东方. 唐代粟特式金银器研究——以金银带把杯为中心. 考古学报, 1998, 04: 153-170+265

[26] 张景明. 北方草原地区发现的隋唐与西方风格的金银器. 文物世界, 2012, 05: 7-14

[27] 王长启. 西安发现的一批唐代金银器. 文博, 2003, 01: 8-11

[28] 田路. 唐代北方金银器的艺术特色. 科教文汇, 2008, 02: 188
[29] 孙葛. 唐代金银器折射出的历史信息. 美术观察, 2009, 06: 117
[30] 杨瑾. 唐代墓葬中的胡人伎乐形象与唐代的乐籍制度. 文博, 2016, 02: 44-52
[31] 孙静. 关于唐代金银器的研究. 明日风尚, 2016, 04: 221
[32] 郑阳. 唐代儿童图像研究. [中央美术学院硕士论文]. 北京: 中央美术学院, 2010
[33] 武玮. 唐代金银器中的道教文化. 殷都学刊, 2006, 06: 103-106
[34] 尚民杰. “都管七个国”银盒所涉两国考. 文博, 2003, 03: 42-45+21
[35] 梁晓强. 都管七个国六瓣银盒辩证. 曲靖师范学院学报, 2010, 09: 81-87
[36] 王胜泽. 西夏佛教艺术中的童子形象. 敦煌学辑刊, 2015, 12: 123-131
[37] 胡淼. 中国境内出土的西方金银器与金银币初探——兼谈早期中西文化交流. [首都师范大学硕士论文]. 北京: 首都师范大学, 2014
[38] 黄慧,刘均建. 传统金银器中外来文化的本土化研究. 大众文艺, 2013, 07: 145-156
[39] 朱天舒. 唐代金银器与大唐气象. 西北大学学报, 1996, 02: 5
[40] 梅璐琳. 唐代金银器的美学阐释. 艺术品鉴, 2015, 10: 232
[41] 冉万里. 20 世纪唐代金银器的发现与研究评述. 西部考古, 2014, 06: 321-340
[42] 乾生. 唐代金银器与唐代社会生活. 华夏文化, 1995, 12: 3
[43] 谭前学. 金银器与唐代的进奉之风. 收藏界, 2006, 09: 104-105
[44] 程旭. 朝贡・贸易・战争・礼——何家村唐代金银器再解读. 文博, 2011, 01: 42-48
[45] 王维坤. 试论日本正仓院珍藏的镀金鹿纹三足银盘. 考古与文物, 1996, 09: 16
[46] 孙雅洁, 吴卫. 中国传统动物纹样鹿纹形式语言探析. 艺术百家, 2011, 08: 171-173+226
[47] 李萍, 张智燕. 中国传统鹿纹的演变及其吉祥寓意分析. 郑州轻工业学院学报, 2008, 04: 13-16
[48] 王丽梅. 唐代金银器中狮纹造型风格研究. 装饰, 2013, 04: 131-132
[49] 杨瑾. 唐武惠妃墓石椁纹饰中的外来元素初探. 四川文物, 2013, 06: 60-72
[50] 蔡国声. 唐代金器鸿雁纹小碗. 收藏界, 2006, 11: 156
[51] 赖晓兰. 陶瓷上的“鸿雁”纹饰及其文化、审美内涵研究. 湖南省博物馆馆刊, 2015, 07: 441-455
[52] 陈妍言. 唐代金银器角隅纹样研究. [清华大学硕士论文]. 北京: 清华大学, 2007
[53] 陈妍言. 探究植物纹在唐代金银器的角隅应用——以折枝纹为例. 美术大观, 2011, 07: 54-55
[54] 刘婕. 唐代花鸟画研究. 北京: 文化艺术出版社, 2013
[55] 马未都. 马未都谈瓷之纹 唯有多情往来客——人物纹（上）. 紫禁城, 2012, 05: 76-95
[56] 马未都. 马未都谈瓷之纹 天时人事日相催——人物纹（下）. 紫禁城, 2012, 06: 66-91
[57] 秦丽芳, 王芙亭. 唐代铜镜纹饰中的植物纹研究. 艺术科技, 2013, 11: 207

[58] 韩燕雪, 孙惠. 卷草纹——唐朝传统植物纹探究. 明日风尚, 2016, 03: 308
[59] 李鑫扬, 王艳. 黄梅挑花植物纹图案研究. 装饰, 2016, 04: 118-120
[60] 陈朝鲜. 唐代前期王室狩猎之风管窥. 农业考古, 2012, 08: 144-150
[61] 孙云峰. 从唐朝王室狩猎活动看唐代文化. 兰台世界, 2014, 08: 90-91
[62] 高文文. 从唐墓壁画看唐代狩猎习俗. 乾陵文化研究, 2007, 12: 110-113
[63] 董波. 狩猎纹镜与唐代狩猎之风. 收藏, 2010, 02: 122
[64] 左毓. 论唐代本土与异域服饰文化的融合. [天津师范大学硕士论文]. 天津: 天津师范大学, 2010
[65] 伏奕冰. 古老的狩猎方式——莫高窟第285窟壁画中的“猎杀野猪图”. 敦煌学辑刊, 2015, 03: 141-149
[66] 刘静. 战国两汉狩猎图探析. [中央美术学院硕士论文]. 北京: 中央美术学院, 2006
[67] 陈乐乐. 榆林地区东汉画像石体育图像探析. [陕西师范大学硕士论文]. 西安: 陕西师范大学, 2015
[68] 常任霞. 中国美术全集 19 画像石 画像砖. 上海: 上海人民美术出版社, 2006
[69] 宋伟. 从古墓壁画中的骑射狩猎活动看高句丽的体育文化. 通化师范学院学报, 2012, 10: 73-74
[70] 王世襄、朱家溍. 中国美术全集 43 漆器. 北京: 文物出版社, 2006
[71] （后晋）刘昫. 旧唐书 卷二十九 志第九. 北京: 中华书局, 2000
[72] （唐）段安节. 乐府杂录·俳优. 上海: 古文学出版社, 1957
[73] （宋）李昉. 太平御览 卷五百六十七 乐部五. 北京: 中华书局, 1960
[74] 高建新. 唐诗中的西域“三大乐舞”——《胡旋舞》《胡腾舞》《拓枝舞》. 民族文学研究, 2012, 12: 128-137
[75] 刘苗. 胡旋舞史料研究. [西北民族大学硕士论文]. 西北民族大学, 2015
[76] 罗丰. 隋唐间中亚流传中国之胡旋舞——以新获宁夏盐池唐墓石门胡舞图为中心. 传统文化与现代文化, 1994, 04: 50-59
[77] 海滨. 文学与考古双重视野中的唐代西域乐舞“胡旋舞”. 陕西师范大学学报, 2011, 07: 97-103
[78] 齐东方. “黑石号”沉船出水器物杂考. 故宫博物院院刊, 2017, 05: 6-19+158
[79] 李凯. 唐鎏金伎乐纹银盏托鉴赏. 西安日报, 2011-10-16 (9)
[80] 刘淼. 汉画像柿蒂纹与佛教莲华化生比较. 牡丹江大学学报, 2015, 09: 182-184
[81] 欧阳琳. 敦煌壁画中的莲花图案. 敦煌学辑刊, 1981, 12: 124-127+161
[82] （清）彭定求等编. 全唐诗 第二十一册分册卷 七百二十七. 北京: 中华书局, 1980
[83] 惟善. 礼仪中的鲜花——试析佛教建筑中的花卉母题. 世界宗教文化, 2011, 04: 64-69
[84] （元）念常. 佛祖历代通载 卷十八. 北京: 中州古籍出版社, 2015

[85] （东晋）法显 著、郭鹏 注译. 佛国记注译. 长春: 长春出版社, 1995
[86] （高丽）一然 著、权锡焕 陈蒲清 注译. 三国遗事·卷第五 月明师《兜率歌》. 长沙: 岳麓书社, 2009
[87] （唐）李延寿. 北史 卷五十九 列传第八十三 南史. 北京: 中华书局, 2016
[88] （后晋）刘昫. 旧唐书·西戎 卷一百九十八 列传一百四十八. 北京: 中华书局, 2000
[89] （北宋）乐史. 杨太真外传. 中国古典名著 青苹果电子图书系列: 13
[90] （清）吕熊. 女仙外史. 济南: 齐鲁书社, 1997
[91] 巫鸿. 重屏: 中国绘画的媒材与表现. 上海: 上海人民出版社, 2009
[92] 许辉. 唐代家具研究. [东华大学硕士论文]. 上海: 东华大学, 2007
[93] 李星明. 唐代墓室壁画研究. 陕西人民美术出版社, 2005
[94] 王子云. 中国美术全集 20 石刻线画. 上海: 上海人民美术出版社, 2006
[95] 李征. 新疆阿斯塔纳三座唐墓出土珍贵绢画及文书等文物. 文物, 1975, 10: 89-90+95-98
[96] 丛振. 西域“猧子”与唐代社会生活. 新疆师范大学学报, 2012, 11: 45-51
[97] 毛颖. 唐鎏金婴戏图小银瓶图像探析. 南方文物, 1995, 12: 6
[98] 金维诺 傅天仇. 中国美术全集 绘画编 敦煌壁画（下）. 上海: 上海人民美术出版社, 2006
[99] 贺西林, 李清泉. 中国墓室壁画史. 北京: 高等教育出版社, 2009
[100] 杜文. 从考古发现看唐代童子画. 碑林集刊, 2001, 06: 289-294
[101] 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007
[102] 杨洋. 唐“真子飞霜”铜镜的图像研究. 湖北美术学院学报, 2014, 11: 15-22
[103] 张春宇. 打鼓墩樊氏墓画像石《萧史吹箫图》浅析. 新视觉艺术, 2010, 06: 95-96
[104] 贾光辉. 对中国民族簧管乐器发展史中笙兴竽亡的思考. 乐府新声, 2014, 02: 98-100
[105] 范淑英. 古意: 一种艺术风格的美术考古. [西安美院博士论文]. 西安: 西安美院, 2011
[106] 杨辰鸿. 唐代道教人物画研究. [四川师范大学硕士论文]. 成都: 四川师范大学, 2016
[107] 郑岩. 北朝葬具孝子图的形式与意义. 美术学报, 2012, 11: 42-54
[108] 祁连休. 中国古代民间故事类型. 河北教育出版社, 2007
[109] 孙丹捷. 甘肃清水箭峡墓孝子图像研究. [中央美术学院硕士论文]. 北京: 中央美术学院, 2014
[110] 陈熙. 甘肃清水宋金墓室彩绘画像砖艺术研究. [西北师范大学硕士论文]. 兰州: 西北师范大学, 2006
[111] （宋）欧阳修, 宋祁. 新唐书 卷一百九十六 列传第一百二十一. 北京: 中华书局, 1975
[112] 张清文. 真子飞霜镜研究. [陕西师范大学硕士论文]. 西安: 陕西师范大学, 2013
[113] （后晋）刘昫. 旧唐书 第 02 册 卷一一至卷一八下. 北京: 中华书局, 2000
[114] 张恩贤. 随求与隋侯之珠. 文博, 1993, 08: 49-51
[115] 杨玉彬. 汉镜神仙图像校释. 中国美术研究, 2014, 02: 44-65

[116] （后晋）刘昫. 旧唐书 第 14 册 卷一七 O 至卷一八三. 北京: 中华书局, 2000

[117] 白海萍. “诛少正卯”看孔子的行政思想. [曲阜师范大学硕士论文]. 曲阜师范大学, 2012

[118] 陈绶祥. 隋唐绘画史. 北京: 人民美术出版社, 2000

[119] （宋）郭若虚. 图画见闻志・卷一. 上海: 上海人民美术出版社, 1963

[120] （唐）李冗. 独异志 卷中. 北京: 中华书局出版社, 1983

[121] 于安澜. 《画史丛书》第四册 （益州名画录 卷中）. 上海: 上海人民美术出版社, 1963

[122] 赵启斌, 朱同. 高逸图. 美术报, 2015-08-22（48）

[123] Kelley Clarence W. Chinese Gold & Silver in American Collections: Tang Dynasty A.D.618-907. Dayton Art Institute, 1984

[124] Bo. Gyllensvard. T’ang Gold and Silver. The Museum of far Eastern Antiquities, 1957

[125] Jesscia Rawson. The Ornament on Chinese Silver of the Tang Dynasty (AD618-907). British Museum, 1982

[126] Bo Gyllensvard. Silver and Porcelain: The Kempe Collection. Distributed by New York Graphic Society Ltd, 1971

[127] P. M. Warren.Aegean Gold and Silver Ware. The Classical Review, 1980

[128] Mr.Bill. ‘Imperial China:The Art of the Horse in Chinese History’. Cooke Kentucky Horse Park, 2000

[129] Clarence W. Kelley. Chinese Gold and Silver in American Collections. The Dayton Art Institute,Dayton, Ohio, 1984

[130] J .Rawson. The Ornament on Chinese Silver of the Tang Dynasty（A.D.618 一 906）. British Museum, 1982

[131] Qi Dongfang. ‘The Burial Location and Dating of the Hejia Village Treasures’Orientations, Vo1.34, No.2, 2003

[132] Valerie Hansen. The Hejia Village Hoard: A Snapshot of China’s Silk Road Trade'. Orientations, Vol.34, No.2, 2003

[133] National Palace Museum. Gold and Glory: The Wonders of Khitan from the Inne Mongolia Museum Collection. Taiwan:National Palace Museum, 2010

[134] Ancient Chinese Art. The Metropolitan Museum of Art The Ernest Erickson Collection , 1987

[135] Jessica Rawson.Chinese Ornament. Trustees of the British Museum by British Museum Publicatons Limited, 1984

[136] Annette L.Juliano and Judith A.Lerner. Monks and Merchants: Silk Road Treasures from Northwes China Gansu and Ningxia 4th 一 7th Century. New York, 2001

[137] Carol Michealson.‘Gilded Dragons'. BRITISH MUSEUM PRESS, 1999

[138] PA Berger, JR Casler, AAMOS Francisco, KA Museum, HAO Arts.‘Tomb Treatures from

China:The Buried Art of Ancient Xian’. Asian Art Museum of San Francisco and Kimbell Art Museum Fort Worth, 1994

[139] Huei-Chung Tsao.Trésors de la Chine ancienne. Mare et Martin, 2013

[140] Xiaoneng Yang.‘The Golden Age of Chinese Archaeology’. National Gallery of Art Washington, 1999

[141] Hobson. B. L. 1926—1927 A T’ang silver Hoard. B.M.Quard,Volume 1, London, 1926

[142] （英）杰西卡・罗森. 中国银器和瓷器的关系(公元 600-1400 年)—艺术史和工艺方面的若干问题. 故宫博物院院刊, 1986, 04

[143] Guitty A zarpay. Sogdian Painting: The pictorial Epic in Oriental Art. Berkeley, etc.: University of California Press,1981

[144] V.LSariancli. 丝绸之路的黄金遗宝—西伯尔甘王墓发掘记. 加藤九柞译. 岩波书店, 1988

[145] （美）巫鸿. 国外百年汉画像研究之回顾. 中原文物, 1994, 10

[146] （英）崔瑞德, 鲁惟一. 剑桥中国秦汉史. 北京: 中国社会科学出版社, 1992

[147] （英）鲁惟一. 汉代的信仰、神话和理性. 北京: 北京大学出版社, 2009

[148] Helen Waugh. Greek and Roman Gold and Silver Plate. The Antiquaries Journal, 1968

[149] Roger Ling. The Hoxne Late Roman Treasure: gold, jewellery and silver plate. The Antiquaries Journal, 2011

[150] Tarzi Zemaryalai. L’Architecture et Le de’cor rupestre des grottes de Bamiyan. Paris,1977

[151] M. Anderson. Descriptive and Historical Catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Painting in the British Museum. London:British Museum, 1886

[152] 王巍, 郑以墨. 唐代金银器中的狩猎图像研究. 中国民族博览,2017,11: 224-226

[153] 王巍, 郑以墨. 唐代金银器上的伎乐图像研究. 美术学报,2017,11: 015-027

[154] 李世葵, 陈琛. 唐代铜镜中动物纹样的图像学研究. 设计, 2018, 01: 118-119

[155] 袁佳珍, 韩革. 太原出土唐代铜镜赏析. 文物世界, 2018, 01: 65-68

[156] 王晋媛. 浅析唐代宫廷乐舞的艺术特征. 黄河之声, 2018, 01: 168

[157] （美）乔讯 著 刘芝华,方慧 译. 魅惑的表面 明清的玩好之物. 北京: 中央编译出版社, 2017

[158] 扬之水. 物中看画. 北京: 人民美术出版社, 2016

[159] 张传友, 侯玉鑫. 浅析唐代仕女画中的女性美——以张萱、周昉为例. 艺术与设计（理论）, 2017, 12: 131-132

[160] 李黎莉. 浅析中国唐代人物画的艺术风格发展. 美术教育研究, 2016, 11: 36

[161] 杨永俭. 试论唐代墓葬美术中的宗教共生现象. 南京艺术学院学报（美术与设计）, 2016, 11: 42-44+219

[162] 黎文宗, 黄强,黄秀柳. 唐代人物故事鎏金银盘. 文物春秋, 2016, 12: 105-107

[163] 李蓉. 唐代饮至宴考述. 北京舞蹈学院学报, 2016, 12: 73-77
[164] 李文浩. 浅谈唐代女士俑的形象特征及审美特点. 艺术评鉴, 2016, 11: 147-148+146
[165] 罗丹华. 唐代的宫女群体及其对宫廷政治的影响. 魏晋南北朝隋唐史料, 2016, 11: 83-124+216
[166] 李金秋. 唐代斗百草诗词探微. 内蒙古师范大学学报, 2016, 11: 21-23
[167] 尚刚. 唐代诗文与工艺美术. 装饰, 2017, 03: 67-69
[168] 汪雅婷. 浅析唐代铜镜纹样设计流变及原因. 大众文艺, 2017, 02: 150
[169] 彭紫君. 西安南郊何家村金银器纹饰考. [湖北美术学院硕士论文]. 武汉: 湖北美术学院, 2017
[170] 王璟. 唐代金银器装饰艺术分析. 艺术品鉴, 2017, 11: 2
[171] 季庆阳. 从孝道文化看唐代儒释道的融合. 乾陵文化研究, 2017, 02: 170-177
[172] 李晓霞. 唐代人物画中女性形象及造型方法研究. [河北师范大学硕士论文]. 石家庄: 河北师范大学, 2016
[173] 李星星. 宠物与唐代社会生活. [安徽大学硕士论文]. 合肥: 安徽大学, 2017
[174] 朱素英. 佛教世俗化对唐代女性的影响研究. [上海师范大学硕士论文]. 上海: 上海师范大学, 2017
[175] 王绍军. 唐代妇女服饰研究. [武汉大学博士论文]. 武汉: 武汉大学, 2014
[176] 陈茜. 论唐代社会文化对绘画繁荣的影响--以宗教文化、异域文化和女性文化三因素为中心. [天津大学博士论文]. 天津: 天津大学, 2015
[177] 韩丹丹. 唐代上流社会奢侈之风及禁奢措施探研. [宁波大学硕士论文]. 宁波: 宁波大学, 2017
[178] 于蓝. 论唐代仕女画群像图式的“场”“域”融合之美. [东北师范大学硕士论文]. 长春: 东北师范大学, 2017
[179] 任西宁. 论唐代工笔仕女画纹饰图案体现的人文意义. [西安美术学院硕士论文]. 西安: 西安美术学院, 2017
[180] 谢斯琪. 唐代女性娱乐活动相关问题研究. [西北大学硕士论文]. 西安: 西北大学, 2016
[181] 谭一帆. 唐代仕女画形象特征及其艺术价值研究. [湖南师范大学硕士论文]. 长沙: 湖南师范大学, 2015
[182] 季庆阳. 浅论孝道文化对唐代社会风气的影响. 乾陵文化研究, 2016, 02: 196-203
[183] 张玮. 《太平广记》中所见唐代上层女性生活研究. [西北师范大学硕士论文]. 兰州: 西北师范大学, 2015
[184] 赵华乔. 唐代社会的母亲家庭生活研究--以墓志资料为中心. [陕西师范大学硕士论文]. 西安: 陕西师范大学, 2015
[185] 王文. 唐代花卉文化研究. [华中师范大学硕士论文]. 武汉: 华中师范大学, 2014

[186] 刘丽文. 唐代儿童教育思想研究. [青岛大学硕士论文]. 青岛: 青岛大学, 2014

图 录

[20] 图 2-20 何家村狩猎纹高足银杯外腹线描图 源自 齐东方. 唐代金银器研究. ，北京: 中国社会科学出版社, 1999, 05: 156
[21] 图 2-21 何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯外腹狩猎图 电脑合成图
[22] 图 2-22 沙坡村狩猎纹银高足杯外腹线描图（局部） 源自 齐东方. 唐代金银器研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1999, 05: 156
[23] 图 2-23 电脑合成图
[24] 图 2-24 截取局部图
[25] 图 2-25 河南辉县琉璃阁 1 号墓出土的舞乐狩猎纹奁（局部线描图） 源自 刘静. 战国两汉狩猎图探析. [中央美术学院硕士论文]. 北京: 中央美术学院, 2006, 05: 16
[26] 图 2-26 米脂庄小学东南侧汉墓狩猎图 源自 陈乐乐. 榆林地区东汉画像石体育图像探析. [陕西师范大学硕士论文]. 西安: 陕西师范大学, 2015, 05: 16
[27] 图 2-27 山东嘉祥东汉画像石 源自 常任霞. 中国美术全集 19 画像石 画像砖. 上海: 上海人民美术出版社, 2006, 11: 2
[28] 图 2-28 山东滕县东汉画像石 源自 常任霞. 中国美术全集 19 画像石 画像砖. 上海: 上海人民美术出版社, 2006, 11: 26
[29] 图 2-29 山东嘉祥东汉画像石 源自 常任霞. 中国美术全集 19 画像石 画像砖. 上海: 上海人民美术出版社, 2006, 11: 4
[30] 图 2-30 电脑合成图
[31] 图 2-31 电脑合成图
[32] 图 2-32 电脑合成图
[33] 图 2-33 日本正仓院藏唐代刺绣花卉孔雀纹幡 源自 刘婕. 唐代花鸟画研究[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2013, 01: 34
[34] 图 2-34 何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯外腹狩猎图 合成
[35] 图 2-35 日本正仓院狩猎纹小银壶 源自 齐东方. 唐代金银器研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1999, 05: 157
[36] 图 2-36 唐代章怀太子墓石椁西壁花鸟线刻图像（局部） 源自 刘婕. 唐代花鸟画研究. 北京: 文化艺术出版社, 2013, 01: 128
[37] 图 2-37 何家村狩猎纹高足银杯外腹线描图 电脑合成图
[38] 图 2-38 沙坡村狩猎纹高足银杯 电脑合成图
[39] 图 2-39 唐代李宪墓石椁线刻 电脑合成图
[40] 图 2-40 沙坡村狩猎纹高足银杯外腹线描图 同图 2-22
[41] 图 2-41 法门寺纯金六臂观音宝函正视图 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 上. 北京: 文物出版社, 2007, 04: 156
[42] 图 2-42 长川 1 号墓狩猎图 源自 宋伟. 从古墓壁画中的骑射狩猎活动看高句丽的体育文

化. 通化师范学院学报, 2012, 10: 73

[43] 图 2-43 舞踊墓狩猎图源自 源自 宋伟. 从古墓壁画中的骑射狩猎活动看高句丽的体育文化. 通化师范学院学报, 2012, 10: 74

[44] 图 2-44 药水里古墓狩猎图 源自 宋伟. 从古墓壁画中的骑射狩猎活动看高句丽的体育文化. 通化师范学院学报, 2012, 10: 74

[45] 图 2-45 沙坡村狩猎纹高足银杯外腹线描图 同图 2-22

[46] 图 2-46 战国晚期的彩绘出行图漆盒 源自 王世襄, 朱家溍. 中国美术全集 43 漆器. 北京: 文物出版社, 2006, 11: 25

[47] 图 2-47 南京西善桥南朝墓墓室模印砖壁画“竹林七贤与荣启期”拓本 源自 李星明. 唐代墓室壁画研究. 西安: 陕西人民美术出版社, 2005, 10: 231

[48] 图 2-48 太原金胜村四号墓墓室西壁北侧、北壁和东壁北侧屏风图像 源自 李星明. 唐代墓室壁画研究. 西安: 陕西人民美术出版社, 2005, 10: 165

[49] 图 2-49 何家村狩猎纹银高足杯外腹线描图 电脑合成图

[50] 图 2-50 何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯外腹 同图 2-2

[51] 图 2-51 日本神户白鹤美术馆藏狩猎纹六瓣银高足杯线描图 同图 2-6

[52] 图 2-52 美国弗利尔美术馆藏狩猎纹六莲瓣银高足杯 同图 2-8

[53] 图 2-53 电脑合成图

[54] 图 2-54 西安西郊缠枝纹银碗内壁和外腹纹样 源自 齐东方. 唐代金银器研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1999, 05: 342

[55] 图 3-1 敦煌莫高窟壁画（311 窟北，,113 窟） 源自 金亮. 敦煌壁画舞姿与敦煌舞蹈. [西北民族大学硕士论文]. 兰州: 西北民族大学, 2013, 05: 12 图 12、图 13

[56] 图 3-2 宁夏盐池唐墓石门胡舞图 源自 罗丰. 隋唐间中亚流传中国之胡旋舞——以新获宁夏盐池唐墓石门胡舞图为中心. 传统文化与现代文化, 1994, 04: 51

[57] 图 3-3 鎏金伎乐纹银托盘外壁纹饰图 源自 贾嫚. 唐代长安乐舞图像编年与研究. [西安美术学院博士论文]. 西安: 西安美术学院, 2012, 03: 118

[58] 图 3-4 何家村鎏金伎乐纹八棱银杯 源自 陕西历史博物馆、北京大学考古文博学院、北京大学震旦古代文明研究中心. 花舞大唐春——何家村遗宝精粹. 北京: 文物出版社, 2003, 05: 81

[59] 图 3-5 法门寺鎏金伎乐纹银香宝子外壁图片 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007, 04: 彩图一五九

[60] 图 3-6 唐武惠妃墓石椁上的立柱线刻伎乐图 源自 杨瑾. 唐武惠妃墓石椁纹饰中的外来元素初探. 四川文物, 2013, 06: 66

[61] 图 3-7 法门寺鎏金伎乐纹银香宝子 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007, 04: 彩图一五八

[62] 图 3-8 电脑合成图

[63] 图 3-9 鎏金伎乐纹银盏托 源自 贾嫚. 唐代长安乐舞图像编年与研究. [西安美术学院博士论文]. 西安: 西安美术学院, 2012, 03: 122

[64] 图 3-10 电脑合成图

[65] 图 3-11 黑石号舞伎与法门寺舞伎 电脑合成图

[66] 图 3-12 宁夏盐池唐墓石刻门 源自 贾嫚. 唐代长安乐舞图像编年与研究. [西安美术学院博士论文]. 西安: 西安美术学院, 2012, 03: 128

[67] 图 3-13 河南密县打虎亭东汉墓胡旋舞图 网络图片

[68] 图 3-14 大雁塔北门楣修补后图像 源自 贾嫚. 唐代长安乐舞图像编年与研究. [西安美术学院博士论文]. 西安: 西安美术学院, 2012, 03: 101

[69] 图 3-15 敦煌壁画 第 275 窟 （北凉） 源自 段文杰. 中国敦煌壁画全集 1 敦煌北凉·北魏. 天津: 天津美术出版, 2006, 01: 34

[70] 图 3-16 敦煌壁画 159 窟 （中唐） 源自 段文杰. 中国敦煌壁画全集 1 敦煌北凉·北魏. 天津: 天津美术出版, 2006, 01: 111

[71] 图 3-17 敦煌壁画五十九窟 化生龛楣（西魏） 源自 金维诺 傅天仇. 中国美术全集 绘画编 敦煌壁画（上）. 上海: 上海人民美术出版社, 2006, 11: 60

[72] 图 3-18 敦煌壁画二八五窟 化生龛楣 局部（西魏） 源自 金维诺 傅天仇. 中国美术全集 绘画编 敦煌壁画（上）. 上海: 上海人民美术出版社, 2006, 11: 88

[73] 图 3-19 隋 敦煌壁画四二七窟 化生伎乐边饰 局部 源自 金维诺 傅天仇. 中国美术全集 绘画编 敦煌壁画（上）. 上海: 上海人民美术出版社, 2006, 11: 171

[74] 图 3-20 日本人正仓院藏 缥地唐草花鸟纹缬絁（东大寺屏风 1-2 ） 源自 奈良国立博物馆编集. 正仓院展 第 68 回. 奈良: 奈良国立博物馆, 2016, 10: 33

[75] 图 3-21 缥地大唐花纹锦（东大寺屏风 1-3） 源自 日本正仓院 官网

[76] 图 3-22 麟鹿草木夹缬屏风 源自 傅芸子. 正仓院考古记. 上海: 上海书画出版社, 2014, 04: 45

[77] 图 3-23 法门寺鎏金伎乐纹银香宝子外壁纹饰 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 上. 北京: 文物出版社, 2007, 04: 185

[78] 图 3-24 何家村鎏金伎乐纹八棱银杯外壁线描图 源自 陕西历史博物馆、北京大学考古文博学院、北京大学震旦古代文明研究中心. 花舞大唐春——何家村遗宝精粹. 北京: 文物出版社, 2003, 05: 85

[79] 图 3-25 懿德太子墓石椁局部 源自 王子云. 中国美术全集 20 石刻线画. 上海: 上海人民美术出版社, 2006, 11: 48

[80] 图 3-26 李宪墓石椁壁板内壁伎乐图像 源自 贾嫚. 唐代长安乐舞图像编年与研究. [西安美术学院博士论文]. 西安: 西安美术学院, 2012, 03: 58

[99] 图 3-45 敦煌壁画一一二窟 金刚经变（中唐） 源自 段文杰. 中国敦煌壁画全集 08 敦煌北凉·北魏. 天津: 天津美术出版, 2006, 01: 31

[100] 图 4-1 何家村孔雀纹银方盒 源自 陕西历史博物馆、北京大学考古文博学院、北京大学震旦古代文明研究中心. 花舞大唐春——何家村遗宝精粹. 北京: 文物出版社, 2003, 05: 200

[101] 图 4-2 丁卯桥童子纹三足银壶 源自 齐东方. 唐代金银器研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1999, 05: 彩图 48

[102] 图 4-3 西安火车站唐仕女八曲银杯 源自 郑阳. 唐代儿童图像研究. [中央美术学院硕士论文]. 北京: 中央美术学院, 2010, 05: 20

[103] 图 4-4 何家村仕女狩猎纹八瓣银杯 源自 陕西历史博物馆, 北京大学考古文博学院, 北京大学震旦古代文明研究中心. 花舞大唐春——何家村遗宝精粹. 北京: 文物出版社, 2003, 05: 67

[104] 图 4-5 西安火车站唐仕女狩猎纹八曲银杯 仕女童子图像 源自 郑阳. 唐代儿童图像研究. [中央美术学院硕士论文]. 北京: 中央美术学院, 2010, 05: 20

[105] 图 4-6 长安南里王村韦氏家族墓墓室东壁北侧宴饮图 局部 源自 李星明. 唐代墓室壁画研究. 西安: 陕西人民美术出版社, 2005, 10: 303

[106] 图 4-7 彩绘抱婴女立俑 源自网络

[107] 图 4-8 敦煌莫高窟晚唐第 138 窟《侍女童子图》 源自网络

[108] 图 4-9 何家村仕女狩猎纹八瓣银杯 仕女图之一 截取局部

[109] 图 4-10 唐开元 韦项石椁线刻 人物图二 局部 源自 王子云. 中国美术全集 20 石刻线画. 上海: 上海人民美术出版社, 2006, 11: 53

[110] 图 4-11 丁卯桥童子纹三足银壶 合成

[111] 图 4-12 唐代铜镜拓片

[112] 图 4-13 薛儆墓石椁上部的线刻图案 源自 刘婕. 唐代花鸟画研究. 北京: 文化艺术出版社, 2013, 01: 117

[113] 图 4-14 莫高窟初唐第 329 窟的莲花童子（初唐） 敦煌研究院. 敦煌石窟全集 二十五卷. 香港: 商务印书馆, 2005: 84

[114] 图 4-15 敦煌莫高窟唐代第 173 窟 源自 张洋. 童贞、童乐、童技——敦煌壁画中童子伎研究. 中国民族博览, 2015, 09: 165

[115] 图 4-16 唐代 报恩经变相图绢本设色 童子化生 局部 网络图片

[116] 图 4-17 莫高窟第 197 窟北壁绘《九品往生》网络图片

[117] 图 4-18 何家村孔雀纹银方盒右侧线描图 源自 陕西历史博物馆, 北京大学考古文博学院, 北京大学震旦古代文明研究中心. 花舞大唐春——何家村遗宝精粹. 北京: 文物出版社, 2003, 05: 201

[118] 图 4-19 《穷子喻》南宋秦孟等雕本 源自 张建宇. 克利夫兰藏金书《法华经》扉画研究. 故宫博物院院刊, 2017, 02: 图十一

[119] 图 4-20 新疆阿斯塔纳唐墓 187 号墓 围棋仕女图 局部 源自 李征. 新疆阿斯塔纳三座唐墓出土珍贵绢画及文书等文物. 文物, 1975, 10: 91

[120] 图 4-21 人胜残阙 源自 傅芸子. 正仓院考古记. 上海: 上海书画出版社, 2014, 04: 65

[121] 图 4-22 孩童、小花狗釉陶 源自 史岩. 中国美术全集 26 隋唐雕塑. 上海: 上海人民美术出版社, 2006, 11: 208

[122] 图 4-23 《簪花仕女图》局部 源自 金维诺. 中国美术全集 3 隋唐五代绘画. 上海: 上海人民美术出版社, 2006, 11: 60

[123] 图 4-24 丁卯桥童子纹三足银壶 "斗百草" 源自 齐东方. 唐代金银器研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1999, 05: 彩图 48

[124] 图 4-25 七童子采花图 源自网络

[125] 图 4-26 丁卯桥童子纹三足银壶 乐舞图像 源自网络

[126] 图 4-27 丁卯桥童子纹三足银壶 杂剧图像 源自 毛颖. 唐鎏金婴戏图小银瓶图像探析. 南方文物, 1995, 12: 81

[127] 图 4-28 何家村孔雀纹银方盒右侧线描图 同图 4-18

[128] 图 4-29 何家村孔雀纹银方盒 正视 源自 陕西历史博物馆, 北京大学考古文博学院, 北京大学震旦古代文明研究中心. 花舞大唐春——何家村遗宝精粹[M]. 北京: 文物出版社, 2003, 05: 197

[129] 图 4-30 何家村孔雀纹银方盒 后视 源自 陕西历史博物馆, 北京大学考古文博学院, 北京大学震旦古代文明研究中心. 花舞大唐春——何家村遗宝精粹. 北京: 文物出版社, 2003, 05: 199

[130] 图 4-31 何家村孔雀纹银方盒 左视 源自 陕西历史博物馆, 北京大学考古文博学院, 北京大学震旦古代文明研究中心. 花舞大唐春——何家村遗宝精粹. 北京: 文物出版社, 2003, 05: 201

[131] 图 4-32 丁卯桥童子纹三足银壶 源自 毛颖. 唐鎏金婴戏图小银瓶图像探析. 南方文物, 1995, 12: 81

[132] 图 4-33 何家村鎏金仕女狩猎纹八瓣银杯 仕女童子图像 源自 陕西历史博物馆, 北京大学考古文博学院, 北京大学震旦古代文明研究中心. 花舞大唐春——何家村遗宝精粹. 北京: 文物出版社, 2003, 05: 70

[133] 图 4-34 西安火车站唐仕女狩猎纹八曲银杯 仕女童子图像 源自 郑阳. 唐代儿童图像研究. [中央美术学院硕士论文]. 北京: 中央美术学院, 2010, 05: 20

[134] 图 4-35 南阳画像石 西王母图像 源自 毛娜. 汉画西王母图像研究. [郑州大学博士论文]. 郑州: 郑州大学, 2016, 05: 34

[135] 图 4-36 嘉祥县蔡氏园画像石 西王母图像 源自 毛娜. 汉画西王母图像研究. [郑州大学博士论文]. 郑州: 郑州大学, 2016, 05: 197
[136] 图 4-37 初唐 敦煌壁画说法图 五七窟 源自 金维诺, 傅天仇. 中国美术全集 绘画编 敦煌壁画（下）. 上海: 上海人民美术出版社, 2006, 11: 9
[137] 图 4-38 辽阳北园 3 号东汉墓 墓主坐帐宴饮图 源自 贺西林, 李清泉. 中国墓室壁画史. 高等教育出版社, 2009, 12: 058 图 1-59
[138] 图 4-39 重屏绘棋图 局部 源自网络
[139] 图 4-40 听琴图 局部 源自网络
[140] 图 5-1 法门寺鎏金人物画银香宝子之一 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007: 彩版一四八
[141] 图 5-2 法门寺鎏金人物画银香宝子之一 萧史吹箫 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007: 彩版一五O
[142] 图 5-3 法门寺地宫石门门额朱雀 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007: 彩版一四
[143] 图 5-4 法门寺鎏金人物画银香宝子之一 伯牙抚琴图 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下[M]. 北京: 文物出版社, 2007: 彩版一五二
[144] 图 5-4 法门寺鎏金人物画银香宝子之一 伯牙抚琴图 截取
[145] 图 5-5 西安抚琴纹海棠形银盘 源自网络
[146] 图 5-6 西安抚琴纹海棠形银盘线描图 源自网络
[147] 图 5-7 六安出土真子飞霜镜 源自 杨洋. 唐“真子飞霜”铜镜的图像研究. 湖北美术学院学报, 2014, 11: 016
[148] 图 5-8 南京西善桥南朝墓墓室模印砖壁画“竹林七贤与荣启期”拓本 源自 李星明. 唐代墓室壁画研究. 西安: 陕西人民美术出版社, 2005, 10: 231
[149] 图 5-9 法门寺鎏金人物画银香宝子之二 颜回问路 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007: 彩版一五七
[150] 图 5-10 法门寺鎏金人物画银香宝子之二 王祥卧冰 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007: 彩版一五五
[151] 图 5-11 法门寺鎏金人物画银香宝子之二 仙人对弈 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007: 彩版一五六
[152] 图 5-12 法门寺鎏金人物画银香宝子之一 仙人对饮 电脑合成图
[153] 图 5-13 法门寺鎏金人物画银香宝子之二 郭巨埋儿图 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007: 彩版一五四
[154] 图 5-14 洞箫 源自网络
[155] 图 5-15 排箫 源自网络

[176] 图 6-7 长安南里王唐墓六合屏风壁画 源自 宿白. 中国美术全集 13 墓室壁画. 上海: 上海人民美术出版社, 2006, 11: 120

[177] 图 6-8 法门寺鎏金人物画银香宝子之一 仙人对饮 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007, 04: 彩图一四九

[178] 图 6-9 法门寺鎏金人物画银香宝子之二 仙人对弈 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007, 04: 彩图一五六

[179] 图 6-10 《高逸图》孙位 源自 金维诺. 中国美术全集 3 隋唐五代绘画. 上海: 上海人民美术出版社, 2006, 11: 80

[180] 图 6-11 法门寺鎏金人物画银香宝子之一 萧史吹箫 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007, 04: 彩图一五 O

[181] 图 6-12 法门寺鎏金人物画银香宝子之一 伯牙抚琴图 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007, 04: 彩图一五二

[182] 图 6-13 西安抚琴纹海棠形银盘 源自网络

[183] 图 7-1 法门寺鎏金人物画银香宝子之一 金蛇吐珠 源自 陕西省考古研究院. 法门寺考古发掘报告 下. 北京: 文物出版社, 2007, 04: 彩图一五一

[184] 图 7-2 山西太原金胜村 337 号唐墓金蛇吐珠图 源自网络

[185] 图 7-3 背阴村人物纹三足银壶外壁纹饰 源自 齐东方. 唐代金银器研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1999, 05: 157

[186] 图 7-4 “都管七国”花瓣型银盒 源自 韦川. 唐代金银器之珍品——“都管七个国”六瓣银盒. 西安: 收藏界, 2003, 07: 16

攻读硕士学位期间所发表的论文

[1] 王巍, 郑以墨. 唐代金银器中的狩猎图像研究. 中国民族博览, 2017, 143(11): 224-226

[2] 王巍, 郑以墨. 唐代金银器上的伎乐图像研究. 美术学报, 2017, 105(6): 015-027

[3] 王巍, 郎建南. 庄重与妖娆的对话. 艺术品鉴, 2016, 9: 385

[4] 郎建南, 王巍. 浅谈我对油画风景写生的思考. 明日风尚, 2016, 10: 147

致　谢

本文在导师郑以墨老师的悉心指导下完成，文章行文已近两年，从选题开始，笔者与导师反复讨论，最终选择这一题目。经过此段时间的磨练，了解了文章行文的整体概况。

郑老师在选题过程中细心与耐心并存，给予我最有效、最实际的指导，并教给我选题的方法，真正做到了授之以渔。在写作过程中，每次与老师的交流都让我收获颇丰，老师总会在我思维枯竭的时候帮我开阔思路。文中每个章节的构成、表达的内容、语句的顺序、图片的放置与修改、小标题的设定等等，老师都事无巨细的帮我理清头绪，让我逐渐从混沌中找到方向。在写作过程中，还要感谢老师组织的讨论课，让我跟学弟学妹们相互交流，收获了不少可行性建议。行文中遇到困惑时，每当在讨论课上表达过自己的观点之后，再听取大家的建议，都会有新的发现，使我能在文章中将图像解读地更加清晰。在老师的帮助下，还有幸参与过郑岩老师的讨论课，这堂课中，郑岩老师与各学者的发言使我深受启发。

写作过程中还常找不到可靠的文献或图片作为依据，但郑老师总会在看到与我研究内容相关的题材或书籍时，发送给我，使我少走了很多弯路。对此，向郑以墨老师表达深深的谢意！

在这里，我还要感谢我的朋友们，当我遇到困难时，总会在第一时间帮我排忧解难。三年的研究生生活即将结束，我的毕业论文也随之落幕，这篇文章还有诸多不足之处，有的是由于目前资料的匮乏，有的是由于自身水平有限，在此之后，我仍会继续关注这方面的研究，为文章作以补充，希望能弥补现在研究的不足。

最后，向论文评阅人和各位评委专家表示由衷的感谢！